

संस्कृत नाट्यसृष्टी

लेखक : प्रा. डॉ. गोविंद केशव भट



कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पणे

अवध-संघ

१. अ कुलकर्णी
कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन
टिळक रोड, पुणे २

सर्व हक्क सुरक्षित

पहिली आवृत्ती १९६४

किंमत पाच रुपये

मुद्रक

चिं स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
'शिव पावती', सदाशिव, पुणे २

प्रास्ताविक

‘संस्कृत नाट्यसूत्री’ या पुस्तकाचे प्रास्ताविक मी लिहीत आहे, ते या विषयाचा माझा विशेष व्यासंग आहे म्हणून नव्हे; तर संस्कृत साहित्याच्या ऋणातून अंशतः मुक्त होण्याकरिता. या जगात मनुष्य जन्माला येतो तो नाना प्रकारची ऋणे घेऊन—तो आपले जीवन समृद्ध करतो तेही कळत नवळत. अशी अनेक ऋणे मुक्तहस्ताने त्याला मिळत असल्यामुळेच !

संस्कृत साहित्याचा मी लहानपणापासून ऋणी आहे. ‘शाकुंतल’, ‘उत्तररामचरित’, ‘कादंबरी’ यांच्यासारख्या ललितकृतींनी निःस्वार्थी-दशेन मला असीम आनंद दिला आहे. रामायण, महाभारत आणि उत्तर-रामचरित यांच्यापासून नंतरच्या जीवन प्रवासात माझ्या मनाने वेळोवेळी धीर घेतला आहे. द्राक्षाप्रमाणे आकाराने चिमुकल्या पण अंतरंगी रसपूर्ण अमणाच्या चारदोन ओळींच्या अनेक सुभाषितांनी वाळमित्राप्रमाणे जन्मभर माझा सोनत केरी आहे; कोमेजू पाहणारे आयुष्यातडे अनेक क्षण फुगविडे आहेत ! गीतेपासून उपनिषदांपर्यंत जे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान विखुरले आहे, त्याने माझ्या विचारांची वैटक दृढ होण्याला मोठी मदत केली आहे. या सर्वांचे संस्कार माझ्या ऐसनावरही झाले आहेत. हे सारे ऋण पार मोठे आहे. त्यातून मुक्त होणे अंशतः मुद्धा अद्यत्म्य आहे. तथापि, शब्दरूपाने ते मान्य करण्याची एक संधी या प्रास्ताविकाच्या द्वारे मिळत असल्यामुळे ग्रंथकार डॉ. गो. के. भट्ट याना मी नमन दिला नाही.

डॉ. भट्ट यांच्या दृष्टेला मान देण्याचे दुसरे एक कारण आहे. सुमारे सात-आठ वर्षांपूर्वी डॉ. गो. के. भट्ट अहमदाबादहून इथल्या राजाराम महाविद्यालयात संस्कृतचे प्रमुख प्राध्यापक म्हणून बसल्याने आले. साहित्यिक

या नात्याने मी त्यांना पूर्वापारूनच ओळखत होतो. सागळी येथे झालेल्या रंगभूमीच्या शतसावत्सरिक उत्सवाच्या सुमारास त्यांच्या 'गृहदाह' नाटकाचा पारितोषिक मिळाले होते. या नाटकाच्या परीक्षक समितीत मी असल्यामुळे डॉ. भटाने नाट्यप्रेम व नाट्यगुण याची मला प्रथम कल्पना आली. पुढे त्यांच्या काही कथाही माझ्या वाचनात आल्या. त्या कुठल्याही नव्या जुन्या संप्रदायातल्या किंवा प्रचलित पथातल्या नव्हत्या. त्या कथातले अनुभव व त्याची आविष्कार-पद्धती ही दोन्ही स्वतंत्र असल्यामुळे डॉ. भटान्या साहित्याच्या या पैलूकडेही मी कुतूहलाने पाहू लागलो.

डॉ. भट कोल्हापूराला आल्यानंतर परिचयाचा आणि त्याच्या परिचयातून परिणत होणाऱ्या स्नेहाचा लाभ मला झाला. सस्कृत, मराठी व इंग्रजी या तिन्ही भाषातील ललित वाङ्मयाविषयी त्यांना वाटणारे गाढ प्रेम, या भाषातील नाट्यवाङ्मयाचा त्यांनी रसिक आणि चिकित्सक दृष्टीने केलेला अभ्यास, प्रसन्न आणि प्रवाही वाणीने चालणारे त्याचे डौलदार वक्तृत्व, आपले साहित्य-चिंतन श्रोत्यांच्या मनात सकांत करण्याचे त्याचे सामर्थ्य, इत्यादि गोष्टी महाविद्यालयीन परिसरात आढळणाऱ्या प्राध्यापकांच्यापेक्षा फार धरच्या दर्जाच्या आहेत, याची मला मोठी सुखद जाणीव झाली. शकुंतलेच्या लावण्याला उद्देशून 'न प्रभातरलज्योतिरुदेति वसुधीतलात्' असे दुष्यंत उदंगार काढतो. डॉ. भटान्या वरील गुणाबाबतही मला तसेच वाटले ! डॉ. भटानी केलेले वाङ्मयीन चर्चा करताना मला आठवण होई ती पर्युसन कॉलेजातले माझे सस्कृतचे गुरु कै. डॉ. गुणे यांची. डॉ. भट हे त्यांच्याच दुर्मिळ परंपरेतले खरेखुरे रसिक पंडित आहेत, हे त्यांच्या 'विदूषक' या अभ्यासपूर्ण प्रवधावरून कुणाच्याही सहज लक्षात येईल. डॉ. भट केवढे मार्मिक टीकाकार आहेत, हे घटकाभरात कुणाला जाणून घ्यायचे असेल तर त्याने रवीन्द्रनाथाच्या नाटकावरला त्याचा लेख अवश्य पाहावा. 'विदूषक' ग्रंथात प्रगट झालेली त्याची रसिक, विवेचक आणि सर्वस्पर्शी दृष्टी 'सस्कृत नाट्यसुष्टी' या ग्रंथानु प्रवधातही पदोपदी वाचकांच्या प्रत्ययाला येईल.

या पुस्तकातील तीन विस्तृत प्रकरणे ही मूलत तीन व्याख्याने आहेत. १९६३ साली मराठी नाट्य परिषदेने श्रेष्ठ मराठी नाटककार कृष्णाची प्रभाकर खाडिलकर याच्या स्मरणार्थ एक व्याख्यानमाना मुफू देणी. या मालेतैत्री पहिली व्याख्याने १९६३ च्या नोव्हेंबरमध्ये सागली येथे झाली. मराठी रंगभूमीचे आग्रपीठ असलेल्या आणि खाडिलकराच्या प्रतिभेची द्योवळी लालसर पालनी पाहिलेल्या सागलीमध्ये ती होणे जसे उचित होते, तसेच 'संस्कृत नाट्यसृष्टी' या विषयावर बोल्ड्याकरिता डॉ. भट्टानी पाचारण करण्यात आले, ही गोष्टही यथायोग्य झाली. ही व्याख्याने ऐकण्याचा सुयोग मला साधता आला नाही. पण ती ऐकण्याच्या रसिकानी काढलेले प्रशंसोद्गार मी ऐकले ही व्याख्याने त्याच्यावर आवश्यक असे सर्व सन्कार करून डॉ. भट्टानी आता ती प्रयत्नविष्ट केली आहेत

सार्जनानेक व्यासपीठावरून संस्कृत भाषेचा वारवार औपचारिक गौरव होत असून, तरी या भाषेच्या व तिच्यातल्या साहित्याच्या अभ्यासाकडे तरुणपिढीचे दिवसेंदिवस अधिन दुर्लभ होत आहे, ही गोष्ट सूर्यप्रकाशा-इतनी स्पष्ट आहे. सुद्ध आनच्या मराठी नाटककारात आणि नाट्यसमीक्षकात संस्कृत नाटकाचा मार्मिक परिचय किती व्यक्तींचा असेल हे सांगणे कठीण आहे ! अशा परिस्थितीत संस्कृत नाटकाचा आणि त्याला आधारभूत असलेल्या नाट्यशास्त्राचा मुरस परिचय करून देण्यात आणि प्रमुख संस्कृत नाटकांचे गुणनिशेष स्पष्ट करून आगम व अभिव्यक्ती या दोन्ही दर्पणी त्याचे सांदन व त्याच्या मर्यादा निशद करण्यात डॉ. भट्टानी दामविलेले कौशल्य स्वागताई आहे

मराठी रंगभूमी एका वाचने आमनोस्कोच्या 'खुर्च्या'पर्यंत येऊन भिडली असताना, 'शाकुन्तल'तल्या मृगागिनाचे रंगरूप न्याहाळून पाहण्यात किंवा त्याच्या ताणागणाची चर्चा करण्यात काय पावदा जाह, असा प्रश्न अनेकांच्या मनात उभा राहिल. पण बेक्रेट किंवा आमनोस्को यांची नाटके नर्तन प्रयोग म्हणून मराठी रंगभूमीवर करून पाहण्यात काही गैर नसले तरी अद्यापि इच्छेन किंवा चेर्नोहसुद्धा या रंगभूमीच्या पचनी पडलेग नाही हे सर्जनीच लक्षात घेणे आवश्यक आहे

कलायताला पख अगुतात ! त्यामुळे तो स्वल्कालाची अशणि परपरागत आवडीनिवडीची अतरे अल्पकाळात तोडू शकतो. पण त्याच्या कलेचे कौतुक करणारा आणि तिच्या प्रकाशात आपला जात्मा उजळवू पाहणारा सर्वगामान्य समाज हत्तीच्या पावलानी पुढे जात असतो ! यामुळेच जीवना-प्रमाणे साहित्यातही परपराप्रियता आणि प्रयोगशीलता याचे योग्य मिश्रणच मुखद ठरते. ही एक प्रकारची तडजोड आहे. पण ही तडजोड शेक्सपीअर किंवा इबेन वानाही टाळता आलेली नाही किंवा हुना, इलियटने म्हटल्या-प्रमाणे ललितलेखक कितीही आधुनिक झाला, तरी त्याच्या भावेतल्या आणि सत्कृतीतल्या पूर्वगुरीचे संस्कार त्याच्या निर्मितीवर होणे अपरिहार्य आहे ' तुझे आहे तुजपाशी ' आणि ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' ही समाजातल्या सर्व स्तरांना पसत पडलेली कालपरवाची नाटके पाहिली, तर त्यात परपरा आणि प्रयोग याचा हृद्य सगम झाल्याचे आढळून येईल या सगमातल्या परपरेची जाणीव रसिकाच्या अतर्मनात सदैव जागृत असते ! मात्र डॉ. भटाच्यासारखे समालोचकच तिचे स्वरूप आणि सौंदर्य आपणाला नीट समजवून देतात

संस्कृत नाट्यसाहित्याचे अमोल लेणे—' शाकुंतल '—मस्तकी धारण करूनच मराठी रंगभूमीने प्रगतीची पहिली पावले टाकली. १८८० ते १९२० या कालखंडातल्या मराठी नाटकाची जडणघडण एका बाजूने संस्कृत वळणाची होती, तर दुसऱ्या बाजूने ती जुन्या पाश्चात्य नाटकाची वैशिष्ट्ये आत्मसात करू पाहत होती १९२० ते १९६० या नंतरच्या चाळीस वर्षांच्या कालखंडात मराठी रंगभूमीच्या जीवनात पार मोठे चढ-उतार झाले. १९३० ३५ नंतर सुरू झालेली ओहोटी सुभारे एका तपापूर्वी संपली. आता सर्वत्र रंगभूमीवर भरतीच्या लाटा हसत खिदळत आहेत. अशा वेळी नव्या प्रयोगाना बहर येणे स्वाभाविक आहे मात्र तो येत असताना परपरेचे सुबुद्ध स्मरण सतत ठेवणे प्रायोगिक यशाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

हे स्मरण डॉ. भटासारखे समीक्षक सतत करून देत असतात माझ्या सहानुभूती श्री. मा. व्य. लेले नावाचे इजिनीअर असलेले गृहस्थ ! विविध

ज्ञानविस्तार' मासिकानुन 'शानुत-सार व विचार', 'उत्तररामचरित-सार व विचार' अशा लेखमाला लिहीत असत. त्या वेळी ते लेखन दळ्याचोणे माझ नव नहते पण त्या लेखमागणी सस्कृत नाटकाविषयीचे माझे जुवूहल अधिच जागृत झाले अलीकडेही अशी अनेक उपयुक्त पुस्तके निमाणे झाली आहेत 'सस्कृत नाट्यदर्शन' (के ना वाटव), 'कालिदासाची नाटके' (र प. कगल), पाच सस्कृत नाटके (गो के. भट) ही काही सहज आढळणारी नावे पणित वाळाचार्य खुपेरकरास्व्या-सारखा जुन्या परपरेतल्या विद्वानानी भासाच्या 'अभिमारक' नाटकाच्या मागातराला चो मुमारे सव्याशे पृथाचा 'उपोद्घात' जोडला आहे, तो एक अम्वसनीय प्रबंधच आहे

डॉ. भटाचे प्रस्तुत पुस्तक या मालिनेत शोभून दिसेल असेच आहे ते आकाराने लहान असते तरी सस्कृत नाट्यशास्त्र व नाट्यवाङ्मय याच्याशी अनम्वन्त याचकाचा चांगला परिचय कम्न देईल. एवढेच न हे तर अभ्यासकाच्या विचाराना ते लायही पुरवील

* * *

या पुस्तकातल्या 'सस्कृत नाट्याच विशेष' या पहिल्या प्रकरणातले सस्कृत नाट्य आणि शोकान्तिना यासवधीचे डॉ. भटाचे विवेचन रसिकानी अनय पाहाने सोफोकल्समारसे ग्रीक नाटकाकार, शेक्सपिअर, इन्सेन क्विया चेम्पॉव्ह याचार्यपत्री कुणाच्याही पदतीची शोकान्तिना सस्कृत नाटकात नाही 'उत्तररामचरिता'ला आधारभूत असलल्या कथेत सीता दुमगेंना पृथ्वीच्या पेटात अतर्धान पावते आणि भग्नहृदय राम उपरित उठास नीमन एकाही अनस्थेत कठतो ! असे अगूनही भवभूतीने आपल्या नाटकाच्या शेकती राम आणि सीता याचे पुनर्मिलन घडविले आहे याचा अर्थ उपद्र आहे सस्कृत नाटकाकाराच्या प्रतिभेग शोकान्तिनेच्या सामर्थ्याच आवाहन कधीच मिळाते नाही—अशा प्रकारच्या नाट्यवधानी आन्यनाही त्वाना भासगी नाही अस होण्याची कारण त्या वेळच्या जीवनप्रदान आणि साहित्यविषयक कल्पनातच मोधली पाहिजेत डॉ. भटानी हा गोध मोठ्या ममत्त रीतीने वेग आहे ते म्हणतात—'सस्कृत

कवींनी लिहिलेली नाटके पाहिली म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरसाचे चित्रण त्यांनी किती प्रभावीपणाने केले आहे ते कळून येईल. उदयनाचा वासवदत्ते बद्दलचा शोक, शकुन्तलेच्या, वासवदत्तेच्या, सीतेच्या अतरातील मर्मभेदक व्यथा, दुष्यताच्या आणि रामाच्या वेदना, भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यांनी केलेला विलाप, चारुदत्त आणि चदनदास यांना मुळावर देण्याच्या प्रसंगी निर्माण झालेले कारुण्य, किंबहुना, शकुन्तलेला सासरी पाठविण्याच्या घरगुती प्रसंगीदेखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी यांना आलेले ग्राहिवर, अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनापुढे तरळत येतात 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादी नाटकांत तर मुखान्त झालेला असूनही मनावरील कारुण्याचा ठसा पुसला जात नाही' जीवनातील सुखदुःखाची भाषा करणाऱ्या शास्त्रकारांना आणि नाटककारांना दुःख पळले नाही, असे कसे म्हणता येईल? संस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भवभूतीसारखा लेखक तर करुणभावनेलाच जीवनात अप्रस्थान देतो परंतु शोक असूनही संस्कृत नाटकात शोकात्म नाट्याचा बंध (Formal Tragedy) नाही. (पृ. ४७ ४८)

संस्कृत नाटकातील मुखान्त हा विशिष्ट श्रद्धावृत्त निर्माण झालेला आहे, भारतीय संस्कृतीने मान्य केलेल्या जीवनविषयक मूल्यापेक्षा भिन्न मूल्यांचा नाटककाराने स्वीकार केला तरच शोकात्म नाट्य संभवते, ग्रीक नाट्यात शोकात्मता निर्माण झाली ती देव व दैव याविषयी ग्रीकांच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून, भारतीय तत्त्वज्ञान दैव म्हणून काही वेगळी, निपुल लहरी दाखी मानीत नाही, संस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा होती, त्यामुळे त्याच्या स्वभावातल्या एका विशिष्ट दोषावर नाट्य केंद्रित करण्याचा विचार संस्कृत नाटककारांच्या मनाला शिवला नाही, अशा अर्थाचे पृष्ठ ४९ ते ५१ वरील डॉ. भट्टाचे सर्व प्रतिपादन निस्संशय चिंतनीय आहे.

हे विवेचन नेहळ बघिली बाण्याचे नाही, हा त्याचा मोठा गुण आहे. पूर्वजन्म, कर्मफल, पुनर्जन्म, स्वर्गनरक, ऐहिक जीवनात भोगलेल्या दारुण दुःखाचा स्वर्गात उदड विलासभोग मिळून होणारा परिहार,

माणमाच्या मनातडे पापपुण्याचे ओझरते विचारमुद्धा लघुलेखकाप्रमाणे टिपून घेणारा चिरजीव चित्रगुप्त, इत्यादि कल्पनानी भारतीय जीवन जवळ जवळ एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत पूर्णपणे व्यापून टाकले होते आन या सर्व गोष्टींविषयी आपण अश्रद्ध झाले आहे तरी मुद्धा या जुन्या जीवनाला हसण्यात काय अर्थ आहे ? १९६५ साल उनाडले तरी भारतभाग्यविधाते असलेले मत्री ज्योतिष्याच्या घराचे उवरटे क्षित्रीत आहेत आणि ईश्वर कधीच मेलत आहे म्हणून सपादकीय आरामखुर्चीत बसून पुकारा करणारा बुद्धिवादी विमानात वसावची पाळी येताच मतरलेले लिंबू वरोवर घेऊन भविष्यभास्करानी सांगितलेल्या दिशेला ते टाकतो आणि भीतिमुक्त होतो

संस्कृत नाटकात शोक्रान्तिका नाही, ही खरी भारतीय संस्कृतीची शोक्रान्तिका आहे ! काळ हरणाऱ्या गतीने पळत होता एखाद्या ग्रथाची पाने भरभर उलटायीत तरी शतके मागे पडत होती ! पण पूर्वजर्मांच्या, ईश्वराच्या न्यायीपणाच्या व दयाळूपणाच्या आणि परपरागत कल्पनावरील अधःश्रद्धाच्या बाबतीत या प्रदीर्घ काळात आमच्याकडे मूलभूत बदल असा झालाच नाही ग्रीस, इटली, फ्रान्स, इंग्लंड, अमेरिका इत्यादि देशांत वेळावेळी रानकीय, सामाजिक आणि धार्मिक परिवर्तने घडली, प्रसंगी कात्या झाल्या जुनी मूल्ये आणि जुन्या श्रद्धा याना विचारवतामडून वारवार आव्हाने मिळत गेली त्यामुळे भारतीय व्यक्तीपेक्षा पाश्चात्य व्यक्ती अधिक निर्भय, साहसी, बुद्धिवादी आणि आत्मविश्वासपूर्ण झाली तिकडल्या पिढ्यापिढ्यानी देव दैव, पाप पुण्य इत्यादि कल्पनाचे जीवनातुभूतीच्या आधारे मथन केले त्यात जो शुद्ध चोथा आहे असे वाटले तो फेकून दिला पण इम्रची राज्ज येण्यापूर्वी आपल्याकड हे कधी घडलेच नाही

महारोग का होतो, याची शान्त्रशुद्ध कारणे शोधण्याच्या फदात आपल्या वडे फारसा कुणी पडला नाही त्याच्यावरल्या उपचाराच्या सद्योधनासाठी जीवन वाहून घण्याचा विचार कुणाच्या अत करणात डोमवण नाही महारोग हे पूर्वजर्मांचे फळ आहे, असे म्हणून अश्राप, व्याधिप्रस्त नीवाना आपण दूर लोटले, समानानून बहिष्कृत केले, आयुष्यातून उठविले !

कडून ' दया धरमका मूल है । ' असा पुकारा करीत आणि दुसरीकडून सर्व प्राणिमात्रात एकच ईश्वर वास करीत आहे, असे अहोरात्र उद्घोषीत आपण माणसासारख्या माणसाना दूर लोटीत राहिले ! जातीजातीत अमेव, दगडी, गगनचुबी भिती उभारल्या ! वाहते जीवनच निर्मळ राहू शकते, अशा जीवनाचे पात्रच रुदायत राहते. आणि भोवतालच्या प्रदेशाना समृद्ध करते, हे धर्माच्या नावाखाली शुष्क कर्मकांडाच्या खोड्यात स्वतःला अडकवून घेऊन आम्ही दीर्घकाळ विसरून गेलो याचे परिणाम जसे आपल्या राजकीय, सामाजिक, आर्थिक आणि अन्य प्रकारच्या प्रगतीला भोवले, तसे ते साहित्यावर आणि नाट्यावरही झाले. साहित्यिकच सस्कृत नाट्य अनुभूतीची खोली, कल्पनेची उंची, भावनाची विविधता व विशालता आणि आविष्काराचे वैचित्र्य या सर्वच बाबतीत मर्यादित राहिले सदैव बुरख्यात वावरणाऱ्या रूपवतीच्या जीवनाची कळा त्याला आली !

* * *

पिढ्यान्पिढ्या शातपणे रुढिबद्ध जीवन जगणाऱ्या समाजातले कलावतही न कळत सनेतप्रिय होतात मग त्याची प्रतिभा ठरविकामोवती पिगा घालीत बसते ! महासागरावरल्या प्रक्षुब्ध वादळाशी झुज घेणाऱ्या जहाजाचे स्थिर तिळा कधीच पडत नाही पुष्करिणीतला चादण्या रात्रीचा नौकाविहार हीच तिच्या भरारीची परिसीमा ठरते !

सस्कृत नाटके सदैव सुखान्त का झाली याची डॉ. भटानी केलेली मीमांसा मान्य करूनही एक गोष्ट कबूल केलीच पाहिजे—या नाटकाच्या द्वारे चित्रित झालेला जीवनपट फारसा विशाल नाही आणि त्या मर्यादित चित्रणातही जीवनातले खरेखुरे चित्रविचित्र सधर्म टिपण्याकडे सस्कृत नाटक काराचा कळ नाही या नाट्यात आदर्शान्मुख वास्तवाचे चित्रण आहे असे म्हटले, तरी त्यात आदर्शाची विविधता व सखुलता नाही, वास्तवाची मोहकता व दाहकताही नाही. ' मृच्छकटिका ' सारखे एखादे नाटकच वास्तवातली विविधता आपल्या संपुष्टात समाविष्ट करण्याला समर्थ झाले आहे यामुळेच ' शाकुन्तला ' सारख्या जगविख्यात नाट्यकृतीत अधिक उत्तम आदळतो तो काव्याचा, नाट्याचा नव्हे !

ललितलेखन हे प्रतिभा आणि काळ यांचे अपत्य असते, हे कुणीही मान्य करील. पण कालिदास भवभूतीचा काळ हा सर्पगन्ध होता अशी काही इतिहासाची साक्ष नाही ! त्याच्या काळात मोठमोठ्या धार्मिक व राजकीय वादळांपामुळे व्यक्तिजीवनातल्या नाजूक तरंगांपरत सर्प सर्प पसरत होते. अर्थगर्भ वैदिक कथांचा व नाट्यप्रतिमेला पोषक अशा रामायण-महाभारतातल्या असलेले प्रसंगांचा वारसा या थोर संहृत नाट्यकारांना मिळाला होता परंतु नाट्यशास्त्राच्या निरमापलीकडे पाऊळ टाकण्याची हिंमत न झाल्यामुळे असो, नाट्य ही मुख्यत दरवारी आणि प्रतिष्ठित लोकांची करमणुकीची वग वनव्यामुळे असो, कृपिने आदर्श प्रियता आणि कल्पनारम्यता यांच्या चक्रेव्यूहात सापडल्यामुळे असो अथवा भारतीय जीवनातल्या स्थितिप्रियतेमुळे असो, म्ह चामोरी सोडून नव्या पाऊळवाटेने जाण्याचे, ज्ञाताच्या कुपणापलीकडे ललितशान्याच्या विनेय स्पर्श करण्याचे आणि मंगल अमंगलाचा जाला असलेला जीवनाचा मनसोक्त आस्वाद घेऊन तो प्रत्यवहारी रीतीने रंगभूमीवर उभा करण्याचे प्रयत्न संहृत नाट्यसर्गात सहसा झाले नाहीत. एके काळी प्योतिषात आम्ही अप्रेसर होतो, विद्या, ज्ञान आणि संहृती यांचे अग्रभूत म्हणून जगात मिरवीत होता ! हे सरे असले तरी मधल्या रितीतरी शतकात ज्ञान विज्ञानाची नवी क्षेत्रे पादाक्रांत करण्याच्या वादतीत आपण जसे हातपाय हलविडे नाहीत, तसे नाट्य-साहित्य या क्षेत्रातल्या नवनिर्मितीकडेही आपण लक्ष दिले नाही.

~ ~ ~

तथापि, काळ अतिशय बदलला असूनही, ज्याचे संदर्भ ज्यापि कोमेजलेले नाही, अशी मोठरी नाटके संहृत नाट्यसर्गात आहेत या नाटकांचे डॉ भडानी नार्मिक वर्गीकरण केले आहे वाचमाना त्याचे गुणदशन रसाळपणे घडविले आहे 'संहृत नाट्यरचनेचे वय' या टुसच्या प्रकरणात भासाच्या रचनाकौशल्याचे व प्रयोगशीलतेचे त्यांनी केलेले वर्णन आत्त्या अभ्यासमानाही मार्गदर्शक होण्याचेंगे आहे.

'नाट्यातर्गत मूल्यांचा विचार' या तिष्ठत्या प्रकरणात डॉ भडानी

प्रमुख संस्कृत नाटकांचे मार्मिक आणि चिकित्सक विवेचन केले आहे. 'स्वप्नवासनादत्त', 'मृच्छकटिक', 'सुद्राराक्षस' इत्यादि वैशिष्ट्यपूर्ण नाटकांसंबंधीचे त्याचे विवरण मोठे वैधक्य उतरले आहे.

या विवेचनात जाता जाता डॉ. भटानी कला व साहित्य यांच्या अनुषंगाने जी मते व्यक्त केली आहेत ती विचारणीय आहेत यानगीदाखल त्यातली काही इथे देतो— 'कथावस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत कलेचे सामर्थ्य आहे' (पृ. १२४) 'काही थोर आणि महान पाहणे आणि त्याने मारावून जावे, हा मानवी मनान्चा धर्म आहे.' (पृ. १२४), 'साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी मामुली किंवा दुय्यम प्रकारची शक्ती असलेला लेखक जोवर रचत चालत असतो, तोवर साहित्याला अधिक अधोगती तरी प्राप्त होत नाही दुसऱ्या, तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाना आत्मप्रीतीचे स्फुरण यावे, ही वाङ्मयीन कलेच्या व्हासाची स्पष्ट निशाणी होय', (पृ. १४०) 'संस्कृत नाट्यसृष्टीत थोर नाटककार थोडेच आहेत त्यांच्या नाट्यनिर्मितीमधील थोर वृत्ती अगदी मोजक्या आहेत पण याबद्दल खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे वाङ्मयाची उंचीदेखील शेवटी शिखरानेच मोजावयाची असते!' (पृ. १४१), 'उदास व गंभीर अशी बैठक आणि रिझवण्याचा धर्म या गोष्टी विरोधी वाटल्यात, असा सव्याचा संप्रदाय आहे, पण संस्कृत शास्त्रकार आणि नाटककार यांनी नाट्य हा वेद आहे आणि कीडनीयक आहे किंवा तो ऋतू असूनही चाक्षुष आणि कान्त आहे असेच प्रतिपादन केले आहे या दोहोंत विरोध किंवा विसंगती आहे, असे त्यांना तरी वाटलेले दिसत नाही.' (पृ. १४३)

नाट्यप्रेमी विद्यार्थी व रसिक यांना हे पुस्तक वाचताना पुष्कळ नवीन माहिती मिळेल. अनेक गोष्टी चिंतनयोग्य वाटतील. प्लेगाद्या कुशल व साहसी नाट्यदिग्दर्शकाला भासाचा एनाक्रिटा, 'स्वप्नवासनादत्त' किंवा 'उत्तररामचरित' याचे वैशिष्ट्य प्रचीत होऊन त्या कलाकृती आजच्या काळाला अनुष्प अशा रीतीने रंगभूमीवर आणण्याची इच्छा उत्पन्न होईल. संगीत नाटक हा मराठी रंगभूमीचा एक कलात्मक व अविभाज्य भाग

आहे. त्याचा विकास १९२० नंतरच्या दीर्घकाळात होऊ शकला नाही. तो घटवून आणण्यासाठी ज्याची उभारी असेल, त्यांना डॉ. भट्टाच्या या पुस्तकातले अनेक नाटकांचे विवेचन उपयुक्त होईल.

कलेच्या सर्वसामान्य रसिकाकडून होणाऱ्या डोळस अभ्यासात आणि तिच्या क्रमप्राप्त विकासात समीक्षकांच्या परिश्रमाची सफलता असते. हे सफलतेचे समाधान डॉ. भट्टाना लाभावे, असे मी मनःपूर्वक इच्छितो.

कोल्हापूर }
५-१-६५ }

वि. स. खाडकर

मराठी नाट्य परिषदेची

नाट्याचार्य कै कृ प्र खाडिलकर रमारक व्याख्यानमाला

भारतीय रंगभूमीच्या विविध पैलूंचे दर्शन घडविणारी, विशेषत मराठी नाट्यवाङ्मय आणि रंगभूमी यांच्याविषयी विचारमधनास अवसर प्राप्त करून देणारी ही व्याख्यानमाला, सुप्रसिद्ध नाटककार आणि झुजार पत्रकार कै कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर यांच्या स्मरणार्थ मराठी नाट्य परिषदेच्या विद्यमाने आयोजित केली जाते. रंगभूमी, नाट्यवाङ्मय, नाट्यशला आणि नाट्यतंत्र याशी संबंधित अशा कोणत्याही एका विषयावर मराठी नाट्य परिषदेने अर्ज मागवून निवडलेल्या वक्त्यास कमीत कमी तीन व्याख्याने, स ना. परिषद ठरवील त्या ठिकाणी, चार्जा लागतात आणि त्याचे मानधन म्हणून त्या वक्त्यास रु ५०० दिले जातात. मराठी, हिंदी किंवा इंग्रजी यांपैकी कोणत्याही भाषेत ही व्याख्याने देण्याचा विकल्प नियोजित वक्त्यास दिला जातो. प्रतिवर्षी या व्याख्यानांचे प्रकाशन करण्यात येते. मराठी रंगभूमीच्या सर्वांगीण प्रगतीस अत्यावश्यक असलेले वैचारिक नेतृत्व या व्याख्यानमालेने प्राप्त होईल अशी परिषदेची अपेक्षा आहे.

या योजनेतील पहिली व्याख्यानमाला १९६३ च्या नोव्हेंबर महिन्यात दि ३, ४ व ५ या दिवशी नाट्यपट्टरी या अन्वर्थक नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या सागरी या नगरात आयोजित करण्यात आली. या मालेत सुप्रसिद्ध मराठी नाट्यसमीक्षक, नाटककार आणि मुंबईच्या एल्फिन्स्टन महाविद्यालयातील सस्कृतचे प्राध्यापक डॉ. गो. के. भट यांनी “सस्कृत नाट्यसृष्टी” या विषयावर तीन व्याख्याने दिली.

ती तीन व्याख्याने आता ग्रंथरूपाने प्रकाशित होत आहेत. या प्रकाशनाची जबाबदारी पुण्याच्या 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे श्री. अनंतराव बुळकर्णी यांनी घेतली आहे. मराठी नाट्य परिपदेस 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे सहकार्य आरंभापासून मिळत आले आहे. नाट्याचार्य साहित्यकर स्मारक व्याख्यानमालेत, अत्यंत थोडा अवधी असतानाही, पहिले पुष्प गुंफ्यास संमती दिल्याबद्दल प्रा. गो. के. मटे यांची नाट्य परिपद आभारी आहे. त्याचप्रमाणे या मालेच्या संकल्पापासून मार्गदर्शन करून या पहिल्या पुष्पास प्रास्ताविक लिहीपर्यंत हार्दिक साहाय्य केल्याबद्दल मराठी नाट्य परिपदेचे एक पूर्वाध्यक्ष आणि सन्मान्य सभासद श्री. वि. स. तथा भाऊसाहेब साडेकर यांची नाट्य परिपद ऋणी आहे.

मराठी नाट्य परिपदेच्या या व्याख्यानमालेची योजना सातत्याने चालावी यासाठी या वर्षाच्या आरंभी जो बालगंधर्व अमृतमहोत्सव आयोजित करण्यात आला होता त्यातून उरलेल्या रकमेचा "बालगंधर्व अमृतमहोत्सव विध्वस्त निधी" निर्माण करण्यात आला असून त्या निधीतून येणाऱ्या उत्पन्नातून प्रतिवर्षी ही व्याख्यानमाला आयोजित करण्यात येणार आहे. पुणे विद्यापीठातर्फे प्रतिवर्षी 'साहित्यसम्राट् के. न. चिं. केळकर यांच्या नावे व्याख्यानमाला आयोजित केली जाते. त्या मालेस प्राप्त झालेली प्रतिष्ठा मराठी नाट्यपरिपदेच्या या नाट्याचार्य के. वृ. प्र. साहित्यकर स्मारक व्याख्यानमालेस थोड्याच काळाने प्राप्त होईल अशी मराठी नाट्य परिपदेची अपेक्षा आहे.

म. ना. परिपद,
मुंबई-४.
१०, नो हॅन्डर, १९६४

गो. म. वाटवे,
समुक्त चिटणीस,
मराठी नाट्य परिपद

मनोमनी

जुलै १९६३ मध्ये नाट्यपरिषदेने, विद्यापीठीय व्याख्यानमालाच्या धर्तीवर, 'नाट्याचार्य कै कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर स्मारक व्याख्यान माला' सुरु करण्याचा निर्णय घेतला, आणि या व्याख्यानमालेचा आरंभ तीन व्याख्याने देऊन मी करावा म्हणून मला पाचारण केले हे आमंत्रण मला देण्यात मराठी नाट्यपरिषदेच्या अधिकारीवर्गाने माझा जो गौरव केला त्याबद्दल मी अतिशय ऋणी आहे

व्याख्यानाचे हे आमंत्रण स्वीकारताना मला निःसंशय सकोल्यासारखे झाले कारण व्याख्याने नोव्हेंबरच्या पहिल्या सप्ताहात, मराठी रंगभूमि दिनाचा मुहूर्त साधून, व्हावयाची होती आणि या दृष्टीने मला अवधी पार थोडा होता व्याख्याने भरीव आणि विद्यापीठीय व्याख्यानाचा दर्जा साभाळणारी अशी व्हावी अशी सर्वांचीच इच्छा आणि अपेक्षा याही परिस्थितीत हे आमंत्रण मी स्वीकारले त्याचे एक कारण नाट्यपरिषदेचे कार्यकर्ते आणि विशेषकरून मजवर अप्रतिम स्नेह करणारे ज्येष्ठ साहित्यिक श्री भाऊसाहेब खाडकर यांचा निर्व्याज आग्रह हे होय त्याचबरोबर नाट्यपरिषदेने एका पार चागल्या कार्याचा सत्सूप सोडला आहे, तर त्याचा शुभारंभ करण्याची संधी घेऊन आपल्या परीने नाट्यपरिषदेच्या कार्याला आणि मराठी रंगभूमिच्या सेवेला आपला हातभार लावावा हाही विचार मनात आला

व्याख्यानाचा विषय संस्कृत नाट्याला उद्देशून घ्यावा ही सूचना मुळात श्री भाऊसाहेब खाडकरानी केली या विषयात रस घेणाऱ्या इतर काही जाणत्या आणि ज्येष्ठ स्नेह्यानी पण याच कल्पनेचा पाठपुरावा केला दोनतीन महिन्यांचा अवधी लक्षात घेता मलाही हा विषय आपल्या आढोऱ्यातला आहे असे वाटले शिवाय, या व्याख्यानमालेत होणारी व्याख्याने नाट्याला अनुलक्षून असावीत अशी अपेक्षा जर आहे तर संस्कृत नाट्या

वट्टल कोणीतरी वोलणे आवश्यकच ठरते. आणि सस्कृत नाट्याची प्राचीन परंपरा, मराठीला मिळालेला सस्कृतचा वारसा, एक प्राचीन सांस्कृतिक धन आणि भारतीय रंगभूमीची मूलगंगा अशा अनेक भूमिकावरून सस्कृत नाट्याचे विवेचन शान्त्र आणि कला या दोन्ही दृष्टींनी आधुनिक कालीही अपरिहार्य आहे, उपयुक्त आहे, हे अभ्यासकाना मान्य झाल्याशिवाय राहणार नाही. माझा विषय निश्चित झाला तो असा

सस्कृत नाट्याचा परिचय आणि विवेचन हा प्राथमिक उद्देश मा व्याख्यानात असला तरी तिन्ही व्याख्यानांचे विषय आणि त्याची मांडणी मी समीक्षेच्या पातळीवर करण्याचा प्रयत्न केला आहे त्याचबरोबर विवेचनाचे मूत्र मराठी रंगभूमीशी आणि आधुनिक नाट्यविचाराशी आणून जोडण्याचीही दृष्टी ठेवली आहे मूल्याचे अनुसंधान सुद्धा नये अशी माझी मनापामून इच्छा होती

ही व्याख्याने मराठी रंगभूमीच्या जन्मस्थानी सांगलीला झाली शेवटचे व्याख्यान ५ नोव्हेंबरला मराठी रंगभूमी दिनी झाले, पहिली दोन नोव्हेंबर ३ व ४ या दिवशी झाली मी व्याख्याने दिली ती केवळ टिपणे तयार करून मराठी नाट्यपरिपदेने ही व्याख्याने, त्यातील महत्त्वाचा भाग, टेप रेकॉर्ड करून घेण्याची सोय उपलब्ध करून दिल्यामुळे लेखनाला मला पार सोपे गेले याबद्दलही नाट्यपरिपदेचे रूप माझ्यावर आहे प्रत्यक्ष व्याख्याने आणि येथील लिखित यांच्यात तसा भेद नाही, परंतु दीड दोन तासांच्या एकेक व्याख्यानातही वाही मुद्याचा विस्तार करता आला नाही, असा भाग येथे संपूर्णपणे लिहून काढला आहे ग्रंथरूपाने ही व्याख्याने प्रसिद्ध होताना ठराविक मर्यादेत का होईना पण परिपूर्णता असावी असे वाटते तेवढी यथामती, यथाशक्ती आणण्यासाठी जो विचार केला असेल तेवढाच मात्र वाचकांच्या सोयीसाठी म्हणून दोन परिशिष्टे ग्यास तयार केली आहेत एकात व्याख्यानातील महत्त्वाचे सदर्थ दिले आहेत, आणि दुसऱ्यात सस्कृत नाटककार आणि नाटके यांच्यावर साररूप टिपणे आहेत, ज्या वाचकाना सस्कृत साहित्याचा जतनून परिचय नाही आणि त्यामुळे व्याख्यानामधील उल्लेख पूर्णपणे समजण्याची शक्यता कमी आहे त्याची या टिपणांनी सोय होईल अशी आशा आहे

सागलीकरानी या व्याख्यानाने मनापासून कौतुक केले प्रत्येक व्याख्यानाला हे श्रोते श्रेष्ठ्यानी उपस्थित राहिले त्याचे आभार कोणत्या शब्दात मानू ? ठरलेल्या योजनेप्रमाणे व्याख्याने मी देखू शकले याचे समाधान मला आहेच. आता ही व्याख्याने प्रथमपणे हाती पडल्यावर जाणत्या, रसिक, चिंतनशील आणि चिकित्सक वाचकानाही काही अल्परचल्प येथे गवसले तर माझ्या कर्तव्यपूर्तीच्या समाधानात जातिमक समाधानाची मोठी भर पडणार आहे हे सांगायला नमोच.

खास ऋणाची नोंद म्हणून मला हे सांगणे आवश्यक वाटते, की पहिल्या व्याख्यानाच्या वेळी, व्याख्यानमालेचे उद्घाटक म्हणून शिवाजी विद्यापीठाचे कुलगुरू डॉ. अप्पासाहेब पवार उपस्थित होते, शेवटच्या व्याख्यानाला नाथ्यपरिपदेचे अध्यक्ष प्रा. अनंत काणेकर अध्यक्षस्थानी होते, मनापासून इच्छा असूनही प्रकृती ठीक नसल्याने श्री. भाऊसाहेब खांडेकर सागलीला येऊ शकले नव्हते, पण त्यांचा पुरस्कार व्याख्यानाच्या या प्रथाला लाभला आहेच ज्येष्ठांचा आणि श्रेष्ठांचा आशीर्वाद आणि कौतुक असे लाभवेत हे माझे भाग्य. मराठी नाथ्यपरिपदेच्या अधिकारीवर्गाने या व्याख्यानासाठी मला हजे ते सारे साहाय्य दिले विशेषतः परिपदेचे कार्यवाह श्री. गो. म. वाटवे हे तर स्नेह्यांच्या जिव्हाळ्याने माझ्यासाठी झटत होते त्याचे आभार मानावे तेथडे थोडे. या व्याख्यानाच्या प्रसिद्धि-प्रकाशनाची जबाबदारी मराठी नाथ्य परिपदेने 'कॉन्टिनेंटल प्रकाशन'चे श्री. अनंतराव कुलकर्णी यांच्याकडे सोपविणी हे आणखी एक भाग्य अनंतराव माझे स्नेही आणि माझे प्रकाशक हे पुस्तक त्यांच्याकडे जावे ही गोष्ट मला आनंदाची वाटावी हे साहजिकच आहे.

शेवटी, हे 'पुष्प' मराठी रगभूमीच्या आणि ज्ञानाच्या स्मरणासाठी या व्याख्यानमालेने जन्म घेतला त्या नाथ्याचार्य कै. खाडिलकर यांच्या चरणी अर्पण करण्याची अनुशा मागून हे सपवितो

सुमई

दिनांक २० सप्टेंबर १९६४

गोविंद केशव भट



प्राध्यापक : डॉ. गो. के. भट

अनुक्रम

१ सस्कृत नाट्याचे विदोष	१
२ सस्कृत नाट्यरचनेचे बन्ध (आशय भागि आकृती)	५७
३ नाट्यान्तर्गत मूल्यांचा विचार परिशिष्टे	१११ १६५

संस्कृत नाट्यसृष्टी

१

संस्कृत नाट्याचे विशेष

पहिले व्याख्यान

संस्कृत नाट्याचे विशेष

- (१) भूमिका - संस्कृतव्याख्या अभ्यासातील अडचणी
व्याख्यानाचा दुहेरी हेतू
- (२) संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती आणि विकास :
भारत नाट्यशास्त्रातील दैवी उत्पत्ती
धार्मिक गोष्टींचा प्रभाव
अभिनयादि मायिक गोष्टी — लोकजीवन
विकासातील घटक : देवाचा वाटा - धार्मिक उत्सव - संगीत-
संगीत - नृत्य - नाट्याचे प्राथमिक स्वरूप
वाङ्मयीन बळण
वाङ्मयीन पुरावा
- (३) संस्कृत नाट्याचे विशेष :
नान्दी - भरतवाक्य - प्रस्तावना
स्वरूपान्तराची चर्चा
' बोरस ' व ' प्रोलोग ' यांच्याशी तुलना
आरम्भाच्या मराठी नाट्याचे तंत्र -
प्रभाव - प्रायोगिक तंत्र
- (४) नाट्यविशेष :
कथावस्तू

नायक - नायकभेद
नायिका - नायिकाभेद
अंतःपुरातील पात्रे-नायकाचे साहाय्यक
घरनुरचना : पान अवस्था

अंक

त्रिष्कभक, प्रवेशक

(५) नाट्यविशेष : सवाद :

गद्यपद्यमिश्रित शैली; संरुत - प्राृत - भापा
भापाभेदाची तत्वे

(६) नाट्यविशेष : सवाद : भावदर्शन आणि रसतत्त्व

त्रैलोक्यजीवनाचे प्रतिबिंब
भावजीवनाची अभिन्नता

(७) प्रायोगिक विशेष :

प्रेशागह - संगीतशाला - नाट्यस्पर्धा - पताकादान

उपडा रगमच - दर्शनी पडदा नाही - लेखनातील
प्रमाणे

दृश्यातर -- 'परिक्रमण'

'नेपथ्ये' - 'अपटीक्षेप'

संवादातील नाट्योत्ती स्वगत - प्रकट - अनान्तिक -

अपवार्य - आकाशभाषित

लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी अभिनय

दृश्याची माडणी : टळकघरु - कल्पनानिद्रता - 'जवनिका'

(८) शोकात्म नाट्याचा प्रश्न .

संरुत नाट्यात टूजेडीचा अभाव

शोक असूनही शोकान्त नाही : कारणे --

दृश्यावर्थाचे नियम

सांस्कृतिक, रगभूमीविषयक दृष्टी

भावदर्शनाचे प्राधान्य
जीवनमूल्ये आणि श्रद्धा
तौलनिक विवेचन - भारतीय तत्त्वज्ञानाचे वेगळेपण
काही दशहरणे
माझाचा अपवाद : ' टर्मझ ' आणि ' कर्णभार '

[१]

कालाच्या अंतराने सरट्टन नाटकापासून आपण फार दूर आहोत. संस्कृत भाषा काही अभिमानी लोकानी चिकाटीने जतन करून ठेवली तरी दैनंदिन व्यवहाराची भाषा म्हणून तिचा लोप शेकडो वर्षांपूर्वीच झाला संस्कृत भाषेचा आणि त्या भाषेतील साहित्याचा अभ्यास शालेय आणि महाविद्यालयीन विद्यार्थी शिक्षकांपुरता मर्यादित झाला आहे. यालाही आणखी मर्यादा पडून संस्कृतच्या अभ्यासाचे क्षेत्र दिवसेंदिवस अधिक संकुचित होत चालले आहे. हा काळचा प्रभाव आहे. त्याबद्दल खेद वाटला तरी रत करणारा मी नव्हे

परंतु एखाद्या भाषेची उपेक्षा झाली तरी त्या भाषेतील साहित्याची उपेक्षा होऊ नये असे मला वाटते. भाषा ही जन्माला येते, तिचा प्रसार होऊन ती वाढीला लागते, तिच्यात परिवर्तने होतात, तिचा लोप होतो, आणि दुसरी भाषा तिची जागा घेते दुट्टल्याही सजीव वस्तूच्या आस्त्युप्यक्रमात निसर्गज्ञानाने होणाऱ्या या घडामोडी भाषेच्या जीवनातही होत असतात. अशा रीतीने भाषा ही परिवर्तनशील आणि नश्वर असली तरी तिच्यात निमाण झालेले साहित्य स्थिर आणि अमर असू शकते. म्हणून भाषेला जपण्याचा अड्डहास केला नाही तरी साहित्याचे जतन करण्याची पराकाष्ठा करणे आवश्यक आहे. कलेचा एक आविष्कार म्हणून साहित्य हा मानवाच्या सस्कृतीचा एक अभौलिक भाग आहे. त्याचे जतन हे आपले कलाधिष्ठित सास्कृतिक कर्तव्य ठरते. संस्कृत भाषेतील साहित्याकडे पाहताना माझी भूमिका येवढीच असते.

दुर्दैव असे की संस्कृत जाणणारे आणि संस्कृतीचे पद्धित वाहीशा दुर भिमामानाने पछाडलेले आहेत. अधिक दुर्दैवाची गोष्ट अशी की या लोकानी

साहित्यकलेचे एक वाहन, तत्त्वज्ञिज्ञासेचे आणि आत्मप्रकटीकरणाने एक माध्यम, या दृष्टीने संस्कृतकडे पाहण्याऐवजी केवळ भाषा म्हणूनच पाहिले आहे. संस्कृतचा अभ्यास म्हणजे भाषेचा अभ्यास, व्याकरणाचा अभ्यास, अर्शा त्याची कल्पना असून ग्रंथ सुरोद्गत येणे, संस्कृत बोलता लिहिता येणे ही त्यांना विद्वत्तेची सीमा वाटते. या लोकांच्या हातून संस्कृत साहित्याचे यथोचित मूल्यमापन होईल अर्शा अपेक्षा ब्रह्मतेक व्यर्थ ठरेल. महाविद्यालयीन सुशिक्षित वर्गात साहित्याची दृष्टी अधिक आहे यात शका नाही. परंतु साहित्य आणि विचार यापेक्षा भाषेला अधिक महत्त्व देण्याच्या परंपरेमधून अद्यापि त्याची मुक्ता शालेटी दिसत नाही. इतर सुशिक्षित वर्ग संस्कृतच्या अज्ञानाने आणि संस्कृत येणाऱ्यांच्या दुरभिमानाने किंवा अहकाराने दुसऱ्या टोकाला गेलेला आहे. 'संस्कृत भाषेन सर्वं काही आहे' हे एक टोक तर संस्कृतमूळची तुच्छतावृत्ती किंवा उपेक्षा हे दुसरे टोक, अर्शा साधारण परिस्थिती दिसते. या स्थितीत कशाची विशेष गरज असेल तर ती तत्स्थ निरहकार निराश्रक वृत्तीची. भाषेचा अकारण बडेजाव किंवा गाऊ न करता त्या भाषेतील साहित्याचा प्रामाणिक परिचय करून देण्याची आवश्यकता वेव्हाही वाटावयास हवी. दीर्घ कालप्रवाहाच्या अलीकडे उभे राहून संस्कृत साहित्यसचयाचे अवलोकन करण्याची, त्याची मूल्ये तपासण्याची संधी आजही सुलभ आहे.

संस्कृत नाट्यसृष्टीचे अवलोकन अशा दृष्टीने करावयाचे आहे. हे अवलोकन मराठी रंगभूमीचा सदर्भ मनात ठेवून केले तर आणखी एक फायदा होण्याचा समज आहे. संस्कृत नाट्यसृष्टीचा परिचय तर आपल्याला घडेलच. त्याच-बरोबर संस्कृत नाटकात साहित्यिक आणि नाट्यकलेची अर्शा जी मूल्ये आहेत, संस्कृत नाट्याविषयी नाटककार आणि शास्त्रकार यांची जी दृष्टी आहे, त्यांचाही परिचय घडेल. आणि मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी या प्राचीन संचित धनाचा आपण काही उपयोग करून घेऊ शकू वी काय, याचाही अंदाज घेता येईल.

या सर्व व्याख्यानत असा दुहेरी हेतू साधण्याचा प्रयत्न करावा अर्शा इच्छा आहे.

[२]

संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती कशी आणि वेव्हा झाली ते आज सांगणे कठीण आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील हर्षाकतीप्रमाणे देवदानवाच्या विनतीवरून ब्रह्मदेवाने पाचवा वेद म्हणून नाट्याची निर्मिती केली. दैनंदिन जीवनातील भाडणे, द्वेष, मत्सर इत्यादि नेहमीच्या गोष्टींना स्वर्गनिवासी लोक कंटाळले होते; मन दुसरीकडे गुतवायला चार वेद होते; परंतु वेदश्रवणाचा अधिकार सर्वे वर्णांना नव्हता. ज्यात सर्वांना आनंद वाटेल अशी काही क्रमणूक हवी होती आणि ती 'दृश्य' आणि 'श्राव्य' अशा दोन्ही प्रकाराची मिळून बनवेली असेल अशी हवी होती. इद्राने ही भागणी सर्वांच्या वतीने माडल्यावर ब्रह्मदेवाने नाट्यवेदाची रचना केली. १

नाट्यवेद निर्मून ब्रह्मदेवाने तो भरताच्या हाती दिला. भरताने आपल्या शंभर पुत्रांच्या मदतीने नाट्याचा पहिला प्रयोग तयार केला. हा प्रयोग 'डिम' नाट्याचा होता, म्हणजे देवदानवाच्या युद्धप्रसंगावर आधारलेला होता 'त्रिपुरदाह' हा त्याचा विषय. ह्या नाट्याचा प्रयोग बैल्यम पर्वनांवर देवदानवाच्यापुढे इद्रध्वज महोत्सवाच्या प्रसंगी भरतपुत्रानी करून दाखविला. ह्या प्रयोगासाठी नृत्य आणि सर्गीत यांचा उपयोग केला होता आणि या कामी नारदांचे धरेच साहाय्य भरताला झाले होते. पुढे हे नाट्य पृथ्वीतलावर नेण्यासाठी नहुष राजाने मदत केली. अशा रीतीने सर्वांना ऐकता येईल आणि पाहता येईल अशा या प्रीडनीयकाचा, म्हणजे नाट्यरूप क्रमणुकीचा, प्रसार मानवात झाला.

ही हर्षाकती कथित आहे यात शका नाही. या हर्षाकतीप्रमाणे नाट्याची उत्पत्ती केली ठरते. परंतु इद्रध्वज महोत्सवाचा प्रसंग, बैल्यमनांवर देवदानवाच्या मनोर पहिला प्रयोग, नृत्य आणि सर्गीताचा उपयोग इत्यादि गोष्टी मूळक शिस्तान्त. त्यावरून कल्पना करावयाची तर असे म्हणता येईल की एखाद्या धार्मिक उन्मुवाच्या प्रसंगी करून दाखवायचा क्रमणुकीचा प्रकार म्हणून नाट्याने प्रथम मूळ धरले. उन्मुवाच्या प्रसंगी नाट्याचा प्रयोग योजण्याची

प्रथा पार जुन्या काळापासून चालत आलेली आहे. संस्कृत नाट्यज्ञा प्रयोग अशा रीतीने होत असे याची साध उपलब्ध संस्कृत नाटकात आहे. आणि खेडोपाडी उल्भवप्रमगा नाट्यप्रयोग करण्याची प्रथा अद्यापीही पाहायला मिळेल. या मुरुवार्ताच्या नाट्याचा विषय देवासप्रधीचा असावा असा भाणखी एक निष्कर्ष निघतो. प्राचीन नाटकाचे स्वरूप या निष्कर्षाला दुजोरा देते. प्राचीन देवदानवाच्या कथा, रामलीला, कृष्णलीला हे विषय आणि देवतारी मग्न असलेले उल्भव यानी नाट्याला पहिला आकार दिला असे एकदर इतिहासावरूनही दिसते. नाट्यविषय आणि देवताचे उल्भव या दोहांचे स्वरूप धार्मिक आहे. प्राचीन यज्ञयागाचे अनुष्ठान, उत्सवाची योजना यात विग्गुळा, करमणूक याची जरूरी होतीच. तेव्हा प्रत्यक्ष धार्मिक गोष्टीनी नाट्याला जन्म दिला नसला तरा त्यानी नाट्य आकाराला आणले असे म्हणायला हरकत नाही. तेव्हा, नाट्याची उत्पत्ती 'दैवी' जरी नसली तरी ती धार्मिक परिवरात झाली असण्याचा समव आहे. नाट्यशास्त्रातील हरीकतीवरून तिसरा निष्कर्ष असा काढता येईल की, मुरुवार्ताच्या या नाट्याचे स्वरूप मुख्यतः मगीतमय आणि नृत्यमय असावे. प्रत्यक्ष बोलावयाचा मवाद पार थोडा अमून, नाट्यकथा मगीलाच्या रूपाने मुख्यतः मागावयाची, आणि नटानी नृत्यावर आधारित अशा मूक अभिनयाने कथेतील विविध भाव दाखवावयाचे, असे या नाट्याचे स्वरूप असावे. या दृष्टीने 'नट'-'नट्' हे रूप संस्कृत 'नृत्' (नृत्य करणे) ह्या धानूचे प्रावृतीकरण आहे ही गोष्ट सूचक आहे.

दुसरी माजू अर्गी अभिनयात अनुकरण असते. अनुकरण मनुष्याच्या हाडोमाशी खिळलेले आहे. स्वतः अनुकरण किंवा नकल करायची हीच मनुष्याला जशी साहजिक असू शकते तरण बाहुल्या वगैरे घेऊन त्याच्या कडून मनुष्यसदृश हालचाली करून दाखविण्याची इच्छा ही देखील बरीचशी स्वाभाविक आहे. नाट्यातील अभिनयाचा जे भाग आहे तो धार्मिक गोष्टीनूनच निर्माण व्हावयाला पाहिजे असे नाही तरी यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात आणि धार्मिक विधीत वेगवेगळ्या साकेतिक आणि प्रतीकात्मक क्रिया आपल्याला कराव्या लागतात. या क्रिया म्हणजे एकप्रकारे अभिनय किंवा 'नाटक'च होय.

परंतु असा अभिनय नेहमीच्या जीवनातील साध्या क्रिया परताना देखील कळत न कळत होत असतोच. तेव्हा अभिनय आणि त्याशी सबद्ध अशा गोष्टी साध्या लोकजीवनानूनही -अशा असल्यास नवल नाही. अनुकरणाची माननी प्रवृत्ती लक्षात घेतली तर 'नाट्य' लोकजीवनातच हरघडीला उत्पन्न होत असते. नकल, वाहुल्याचा खेळ इत्यादि त्याची स्वाभाविक रूपे होत.

विप्रेचकानी या दोन्ही वाजूवर आशापल्या परीने भर देऊन नाट्याचा उद्गम धार्मिक क्रियात तिचा लोकजीवनात असल्याचे प्रतिपादन केले आहे. सत्य कदाचित या दोन वेगळ्या मताच्या मिलाफात असावे. नवल, सोगे काटणे, मंगि नाचविणे या मनुष्याच्या स्वाभाविक क्रिया असल्याने अभिनयरूप नाट्य हे लोकजीवनानून येते (Popular origin) असे मान्य करता येते. पण त्याचरोवर या स्वाभाविक प्रवृत्तीला नीटस आकार मिळाला तो धार्मिक क्रियाचे अनुष्ठान, उत्सवाचे प्रसंग, देवादिकांच्या प्राचीन कथा इत्यादि गोष्टींनी; आणि या दृष्टीने नाट्याचा उद्गम धार्मिक (Religious origin) असल्याचे मान्य करावयाची अटचण वाटू नये.

मग्न नाट्यातील सूत्रधार, नटी, त्रिदूषक इत्यादि नटवर्ग आणि नाट्यीय पात्रे, लोकांना समजेल अशा भाषेची योजना, भव्य अशा देगाव्याची (Spectacle) कल्पना, संगीत आणि नृत्याची साथ, इत्यादि गोष्टी लोक जीवनाशी आणि लोकमानसाशी निगडित आहेत; तराती नाट्याची प्रेरणा आणि घटक धार्मिक गोष्टीत असल्याचे दिसते. संस्कृत नाट्याचा 'पूर्यंग' हा तर एक धार्मिक विधी मानला जातो. धार्मिक उत्सवाची पार्श्वभूमी, देवा-दिकांच्या कथा यांनी नाट्याच्या धार्मिक अगत्या आणवती दृढकटी येते. याचा अर्थ असा की, नाट्यप्रयोग लोकजाती, लोकांच्या परमपुरुषांशी मग्न होत असल्या तरी एखाद्या धार्मिक विधीप्रमाणे नाट्यप्रयोग हीही एक अनुष्ठानागारणी घट्ट आहे अशी कल्पना आरम्भाच्या काळात तरी स्पष्ट दिसते.

संस्कृत नाट्याचा उद्गम धार्मिक गोष्टीत आहे की लोकजीवनाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीत आहे, या प्रश्नांवरही काही आदर्य धम्मन प्रस्थापन करण्यासोळा

पुराणा आपल्याजवळ नाही. परंतु प्राचीन काळी घर्मांचे प्रारंभ्य विशेष असे हे सर्वांना माहित आहे. लोकजीवनाची घडी धार्मिक कल्पनांच्या प्रमानाने बसव्या, आणि धार्मिक विधीच्या आचरणात लोकमानसाच्या आशा आकांक्षा गुंतल्या असल्यात, असा परस्पर परिणाम स्वाभाविक दिसतो.

नाटकाच्या उद्गमाविषयी निश्चित सांगता आले नाही तरी त्याच्या पिढ्या-साला कारणीभूत झालेले काही घटक प्राचीन वाङ्मयानून शोधून काढणे मात्र तेथे कठीण नाही. नाट्यशास्त्रातील जी ह्यास्त वर नमूद केलेली तीत आणखी एक तपशील असा आहे की, ब्रह्मदेवाने 'पंचम वेद' म्हणून नाट्याची निर्मिती केली ती चारही वेदातील काही अंश घेऊन : म्हणजे ऋग्वेदानून पाठ्य, यजुर्वेदानून अभिनय, सामवेदानून गीत आणि अथर्ववेदानून विविध रस असे अंश घेऊन, या अशाच्या मिश्रणाने नाट्यवेद तयार झाले. या पिढ्याच्या अर्थ तार्किक बुद्धीने घेतले तर नाट्याच्या स्वरूपाचे आणि विकासाचे घटक येथे सहज दिसून येतील. पाठ्य किंवा सवाद, अभिनय, संगीत आणि भाव किंवा रस, हे नाट्याचे चार घटक आहेत. वेदाचा उद्देश हा या घटकांच्या वाङ्मयीन प्रेरणांचा निदर्शक असेल, किंवा वाङ्मयीन प्रेरणाशी ज्या लोक मानसाच्या स्थितीचा संबंध असतो ती मानसस्थिती दर्शविणारा असेल, अशी कल्पना करता येते.

ऋग्वेदात अनेक सवाद-सूक्ते आहेत. त्यातून एका सूक्ते नाट्याची आणि दुसऱ्या सूक्तेत आख्यान-काव्याची परिणती झाली हे मग ऋग्वेद विद्वाननी मान्य केले आहे. सवादसूक्तात काही कथाय आहे, त्याचा वाङ्मयीन विकास होऊन आख्यानकावे तयार झाली आणि या आख्यानाची परिणती पुढे महाकाव्यात झाली, असा हा वाङ्मयीन इतिहास दिसतो. या सूक्तात प्रत्येक सवाद आहे, दोन, वृत्ति अधिक व्यक्तींचे समावेश आहे. या समावेशाला अभिनयाची आणि हावभावची जोड मिळाली तर साच्या स्वरूपातील नाट्य इथेच प्रसूत झालेले दिसेल. या दृष्टीने विचार केला तर नाट्याला आवश्यक असणारे पाठ्य—शब्द आणि सवाद—ऋग्वेदानून म्हणजे ऋग्वेदातील सूत्रात्मक रचनेच्या अनुकरणाने आले असावे असे मानायला काही अडचण वाटू

नये पुढील आख्यानांनी आणि महाकाव्यांनी नाट्याला 'कथा' मिळवून दिली शिवाय ही आख्याने लोकममुदायापुढे म्हणून दाखवण्याची प्रथा जुन्या काळापासून होती. रामायणाचे पठण खूब जुशानी रामापुढे करून दाखविले होते महाभारताचे पठण करणारे 'पाठक' गावोगावी जात. हे पठण करताना पाठकांनी कथेतील तो तो भाव भावेश आणि अभिनय करून व्यक्त केला की एखादे आख्यान ऐकतानाही नाट्य निमाण आख्याचा अनुभव श्रोत्यांना येणे मुळीच कठीण नाही नाटकातील 'पाठ्य' अशा दोग्ही गोष्टींनी विकसित झाले असावे म्हणजे ऋग्वेदातील संवाद आणि रामायणमहाभारताचे माभिनय पठण या दोहोंनी नाटकातील कथा आणि संवाद याच्या विकासाचा मार्ग तयार केला असे म्हणता येईल रामायणाच्या पठणातील कुश लवाचा वाटा आणि नगला 'कुशीलव' असा मसूतमधील शब्द या दोन गोष्टींचे साहचर्य सूचक आहे.

यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात अनेक गोष्टी अभिनय केल्यासारख्या करावयाच्या असतात त्या प्रतीकरूप असतात. आवाहन केल्यावर देव येऊन यज्ञवेदीजवळ जमले आहेत, त्यांना अपण केलेला सोम त्रिवा हवि ते भक्षण करीत आहेत, ह कल्पनेने मानून त्याप्रमाणे आपण त्रिया करावयाच्या गंधर्वांनी सोम पळवून नेत ते स्वगात जाऊन आणावा लागला, या कल्पनेचे प्रतीक म्हणून सोम-दिने याकट्टन सोम वरेदी केल्यावर त्याला मार दावयाचा महाप्रत नावाच्या त्रिधीत ब्रह्मचारा आणि पुश्वली यानी माडण करावयाचे राजगृह यज्ञात विज्याचे प्रतीक म्हणून राजाने बाघाच्या कातड्यावर पाय ठेवून उभे राहावयाचे अशा अनेक त्रिया यज्ञत्रिधीत आहेत त्यांना प्रताकात्मक अर्थ आहे. अनुष्ठान करताना या त्रिया करावयाच्या म्हणजे एक प्रकारे अभिनयच आहे, नाटकच आहे एखाद्या स्थितीचे, गतीचे, व्यक्तीचे असे महत्तुक अनुकरण म्हणजेच नाट्य ^३ या दृष्टीने विचार कला तर यजुर्वेदानून म्हणून धार्मिक विधीच्या अनुष्ठानाचे रूप पाहून, 'अभिनय' जाला अशी कल्पना करावयास हरकत नाही.

छान्दोग्याच्या ऋचाच गान करावयाचे त्याची माडणी आहे. यज्ञत्रिधीतीत या धार्मिक स्वरूपातील गानावरून नाट्याला गायनाची, गीताची जोड देण्याची

कल्पना स्फुरली असेल हे समजनीय आहे.

बराच तीन वेदांच्या मानाने अथर्ववेदाचे स्वरूप वेगळे आहे. वेदत्रयीत मुख्यतः देवदेवतांचे वर्णन आणि त्यांच्याविषयी आदराचा, भक्तीचा भाव आहे. अथर्ववेदात लोकजीवनातील विविध भाव प्रकट झाले आहेत मंत्र आणि हवन यांनी प्रसन्न होणाऱ्या थोर देवतांपासून जादूगोण्याने वश होणाऱ्या सामान्य देवतापर्यंत सर्वांतदळ श्रद्धा, शून्या जिंकण्याची निवा सभागृहात वकृत्व गाजण्याची आकांक्षा, स्त्रीला वश करून घेण्याची किंवा सपत्नीला अहित करण्याची मनीषा, रोगरोडचे उच्चाटन करण्याचे सामर्थ्य यांचे अशी इच्छा - असे विविध भाव अथर्ववेदातील सूक्तात प्रकट झाले आहेत. नाट्यात देवतांचेच चित्रण याचे, असे काही नाही. उलट त्रेलोक्यातील लोकांजीवनाचे प्रतिबिंब नाट्यात पडणे हे उचित आहे. या दृष्टीने लोकमानसाचे निरिध आणि उत्कट प्रतिबिंब प्यात आहे त्या अथर्ववेदाने मानवी भावांचे दर्शन आणि ते कलेने आस्वाद करून त्यांना रसपदवी देण्याची प्रेरणा नाट्याला दिली अशी कल्पना फिट्यास ती अवास्तव हणार नाही

वेदाङ्गयाने प्रत्येक नाट्याच्या विकासाला हातभार लावला की नाही हे सांगता येणार नाही. परंतु घर सांगितल्याप्रमाणे या साहित्याची आणि त्यातील मानवशास्त्रीय अशाची प्रेरणा नाट्याला मिळाली असेल आणि त्यातून नाट्याचा विकास झाला असेल असे म्हणता येईल. अशा वाङ्मयीन प्रेरणांच्या जोडीला राम आणि कृष्ण यांचे धार्मिक उत्सव आणि त्यातील सोंग, सगीत आणि नृत्य यांचे साहाय्य मिळून त्यातून नाट्याचे दृश्य रूप घडले अस वाटते.

भूमिकांची सोंग सजून त्यांच्या नाट्यीय हालचाली आणि हावभाव यांच्या द्वारा कथेतील ठळक प्रसंग, सगीत आणि नृत्य यांची साथ घेऊन दाखविणे, हे नाट्याचे प्रारंभीचे स्वरूप असावे. कथेच्या अंगाने मानवी जीवनातील विविध प्रसंग आणि भाव नाट्यात व्यक्त व्हावयाचे असले तरी नाट्य प्रदर्शित करताना सगीताचा आणि नृत्यातील स्थितिगतींचा उपयोग मुख्यतः हेतु असावा पात्रांनी बोलावयाच्या भाषणापेक्षा प्रसंगाची आणि भावाची अभिव्यक्ती अभिनयाने करण्यावर अधिक भर असावा. म्हणजे या नाट्याचे स्वरूप

शब्दापेक्षा दृश्यात्मक अनुकरणावर (Mimetic) अधिक अवलंबून असावे कालिदासाने नाट्याला 'देवाचा चाभुष क्रतू' असे म्हटले आहे आणि हे नाट्य अर्धनारी-नटेश्वररूपाने ताडव आणि लास्य या दोन नाट्यप्रकारात विभक्त झाले आहे अस सांगिते आहे ४ या वर्णनात नाट्यदर्शनाचे धार्मिक रूप आणि त्यातील नृत्य-संगीताचा भाग सूचित आहे या नाट्याला वाङ्मयीन वळण हळूहळू मिळून त्यातून दृश्य आणि श्राव्य याचा समतोल साधणारे नाटक ऐराज्ञाच्या प्रयत्नांनी परिणत होत गेले असले पाहिजे

नाट्याच्या विकासाचा हा क्रम आपल्याला तर्कानेच ठरवावा लागतो आहे कारण प्रारंभीच्या अवस्थेपासून विकसित नाट्याचा क्रम टाळविणारी नाटके उपलब्धच नाहीत एकतर सुरुवातीच्या काळात सवादाचा अश थोडा असल्याने नाटके लिहून ठेवीत नसत किंवा ही नाटके आज नष्ट झाली आहेत असे मानले पाहिजे या परिस्थितीत संस्कृत नाट्याचा आरंभ कव्हा झाला हे सांगणे कठीण झाले आहे पाणिनीच्या सूत्रात नटसूत्राचा निर्देश आहे आणि पतञ्जलीच्या महाभाष्यात 'बलिबन्ध' आणि 'कसबन्ध' याचा जो उल्लेख आहे तो या प्रसंगाच्या नाट्यरूप दर्शनाचा आहे याचा अर्थ असा की, इ स पूर्व थाट ते चार या शतकात संस्कृत नाट्य अस्तित्वात होते उपलब्ध नाटकातील प्राचीन थरीची अश्वघोष आणि भास यांची नाटके आहेत त्याचे स्वरूप अत्यंत परिणत अस दिसते ही परिणत अवस्था येण्यापूर्वी नाट्याचा विकास हळूहळू होत गला असे मानणे तर्कसंगत आहे या विकासात कालावधी यावयाचा म्हणजे संस्कृत नाट्याचा आरंभ इ स पूर्व काही शतक इतका प्राचीन मानण आवश्यक आहे

[३]

विकसित स्वरूपातील नाट्य अश्वघोष, भास यांच्या कालापासून म्हणजे निदान इ. स पूर्व एक तेच शतकापासून उपलब्ध आहे पर म्हटल्याप्रमाणे या नाटकांचे स्वरूप प्रागमक नसून परिणत आहे या नाटकापासून तो पुढे संस्कृत

साहित्याच्या इतिहासान जी नाटके रचली गेली त्या सर्वांत काही विशेष आढळतात या विशेषानी संस्कृत नाटकांचे रूप निश्चित झाले आहे आणि ते संस्कृत नाट्याचे वेगळेपण दाखवितात. संस्कृत नाट्यमृत्तीचा परिचय करून घेताना या सर्वमाधारण विशेषांना प्रथम सामोरे जाणे उचित होईल.

प्रथमदर्शनीच डोळ्यात भरणारा संस्कृत नाट्याची वैशिष्ट्ये म्हणजे नान्दी, सूत्रधाराची प्रस्तावना आणि भरतवाक्य.

(अ) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नान्दीने होतो. भरताच्या नाट्यशास्त्रात 'पूर्वरङ्ग' नावाचा एक मोठा विधी सांगितलेला आहे. नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी हा पूर्वर्ग करावयाचा असतो. पूर्वर्गाची अनेक अंग आहेत. पैकी पहिली नऊ पद्ये आड होतात. नंतर गीतविधी असून पुढील नऊ अंग प्रेक्षकांसमोर सादर पेली जातात. यातील तिसरे (किंवा सरळ क्रमांकांने १२ वे, किंवा मधील गीतविधी घरल्यास, १३ वे) अंग नान्दी होय. पूर्वर्गाचे स्वरूप गीतनृत्यात्मक आणि धार्मिक विधीसारखे आहे. कोणत्याही कार्याच्या आरंभी देवतेचे पूजन आणि स्तुती करण्याची आणि अंगीकृत कायातील सुभाव्य विघ्नांचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वाद मागण्याची जी श्रामिक मनोवृत्ती आहे तीच पूर्वर्गामध्ये आणि विशेषतः नान्दीमध्ये आहे. नान्दी गय असते; सूत्रधाराने हे नान्दीपत्र गावयाचे असते. गायनाने आणि स्तवनाने देवतेला सन्तुष्ट करण्याची मनीषा येथे स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झालेली आहे. नन्दू म्हणजे आनंद देणे; देवतांना आनंद देणारे स्तुतियुक्त पत्र किंवा गीत हा नान्दी शब्दाचा सरळ अर्थ हेच दर्शवितो. या दृष्टीने देवतेला आवाहन, देवतास्तुती, आशीर्वचन, मंगलाचरण हे नान्दीगीताचे उद्देश स्पष्ट होतात.

नान्दी शब्दाचा ढोल असाही एक अर्थ आहे. पूर्वर्गामध्ये पहिल्या नऊ अंगामध्ये ढोलसारखी चर्मवाद्ये आणि तन्त्रीसारखी तन्तुवाद्ये नीट तालामुरात लावून घेऊन योग्य जागी मादून ठेवावयाची असतात. त्यानंतर प्रेक्षकांसमोर जी पूर्वर्गाची अंग सादर होत ती करताना वाद्यसंगीताची साथ होत असे विशेषतः नान्दीचे गायन सूत्रधार करीत असताना वाद्यसंगीताची साथ या गानाला किती उठाव देत असेल हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. परंतु प्रयोगारंभी सादर

होणाऱ्या या वाद्यसंगीताचे इतरही काही परिणाम कल्पिता येण्यासारखे आहेत. प्राचीन काळी संस्कृत नाट्याचे जे प्रयोग होत ते उत्सव किंवा यात्रा यांच्या प्रसंगाने, असे संस्कृत नाटकावरून दिसून येते. राजमाझ्यातील सर्गीतशालेत होणारे नाट्यप्रयोग सोडले तर उत्सवाच्या किंवा यात्राच्या निमित्ताने होणारे प्रयोग उपड्यावर होत. रामगड पहाडावर सीतानगा गुफेत जे उपड्यावरचे नाट्यग्रह सापडले आहे ते याचिच योक्तक म्हणता येईल.^५ आता या उपड्यावरच्या नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकृष्ट करण्याचे साधन म्हणून ढोल वाजविण्याचा उपयोग सहज होण्यासारखा आहे हे लक्षात यावे. सर्गीताने देवताना आनंद होतो तसा मनुष्यांनाही होतोच. ढोल ऐकून आकृष्ट झालेल्या प्रेक्षकाचे मन सर्गीताने आनंदित करून नाट्यप्रयोगाला अनुकूल अशी त्याची वृत्ती करण्यालाही या वाद्यसंगीताचा उपयोग अवश्य होईल. आणि मग असा प्रेक्षक नाट्यग्रहात येऊन बसलेला असताना, सर्गीताने प्रयोगानुकूल असे वातावरण निर्माण होत असताना, प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचनाही ढोल वाजवून देता येईल अशा रातीने प्रेक्षकाला आकृष्ट करणे, त्याची मनोवृत्ती आनंदित आणि प्रयोगानुकूल करणे आणि प्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचना देणे, असे त्रिविध कार्य नान्दीशी सद्बद्ध असलेल्या वाद्यसंगीताने साधले जात असावे असे म्हणता येईल.

नान्दी हे एका भरतमुनीचे म्हणजे नटाचे नाव असल्याचा उल्लेख आढळतो. हा नाटकमंडळीतील गायक नट असावा; आणि देवतास्तुतिपर आशीर्वचनात्मक असा हा आरंभीचा श्लोक गाण्याचे काम त्याच्याकडे केव्हातरी असावे. परंतु सूत्रधाराने नान्दीचे गायन करावे असा दडक भरताने घालून दिल्यावर या गायक नटाचा नान्दीशी सद्बद्ध उरण्याचे कारण नव्हते. अर्थात स्वतः सूत्रधार चांगला गायक आणि नट अभावयास हवाच, त्याशिवाय रगभूमीवरील आपली जबाबदारी त्याला पार पाडता येणे शक्यच नाही

(ब) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नान्दीने तसा त्याचा शेवट भरतवाक्याने होतो भरतवाक्याचा अर्थ दोन तऱ्हेने करता येईल. नाट्यशास्त्राचे प्रणेते भरतमुनी. ब्रह्मघाने रचलेल्या नाट्याचा प्रयोग भरतमुनीनी सिद्ध केला आणि त्या अनु

रोधाने नाट्यप्रयोगाचे संपूर्ण शास्त्र रचले. नाट्यप्रयोग पूर्ण झाल्यावर नटमंडळीने भरतमुनींना वंदन करणे उचित होय. हे वंदन म्हणजे भरतवाक्य. दुसरे असे की नाट्यप्रयोग ज्या प्रेक्षकांच्या समाराधनासाठी नटवर्गाने करून दाखविला त्या प्रेक्षकांप्रिपयी कृतज्ञता व्यक्त करणे हे नटांचे कर्तव्य आहे. या दृष्टीने प्रयोगाच्या समाप्तीच्या वेळी सर्व भरतपुत्रांनी, म्हणजे नटानी, आपापल्या भूमिकेचा वेप कायम ठेवून पण आता नाट्यीय पात्र म्हणून नव्हे तर नट म्हणून, प्रेक्षकांपुढे यावे आणि कृतस्तेचे शब्द समाधानाने उच्चारित हेही उचित होय. मरलाचे हे वाक्य, म्हणजे नटाची ही शाब्दिक अभिप्रेतता, म्हणजे भरतवाक्य. भरतमुनींना आदरपूर्वक वंदन आणि प्रेक्षकांना अखेरचा मुजरा या दोन गोष्टी भरतवाक्यात अभिप्रेत आहेत असे यावरून दिसून येईल.

(क) नान्दी आणि पूर्वर्ग सपत्यावर मग प्रस्तावना असे. ही प्रस्तावना झाली की प्रत्यक्ष नाटकाला सुरुवात होई.

भरत नाट्यशास्त्राप्रमाणे नान्दीनंतरची पूर्वर्गाची अंगे आणि प्रस्तावना सादर करण्याचे काम 'स्थापक' नावाच्या नटाकडे असे. पूर्वर्गाची पहिली (वारा) अंग सादर करून आणि नान्दीगायन संपून सूतधार पड्याआड जाई आणि मग 'मूत्रधारगुणावृत्ती' म्हणजे सूतधारासारखाच दिखणारा, सुण आणि योग्यता यांच्या जात्रतीत सूतधाराच्या बरोबरीचा असलेला, स्थापक रंगमंचावर येई. पूर्वर्गाची उरलेली अंगे, विशेषतः त्रिगत, प्ररोचना आणि स्थापना तो सादर करा यात प्रयोगार्थ घेतलेल्या नाटकाचा प्रस्ताव, प्रेक्षकांना आवाहन, नाटककाराची ओळख आणि नाट्यवस्तूची सूचना हा माग असे.

पूर्वर्गाशी सलग अशा या स्थापनेत नान्दीनंतरची महत्त्वाची अंगे म्हणजे 'त्रिगत' आणि 'प्ररोचना' ही होत. मूत्रधार आणि त्याचा साहाय्यक पारिपाश्विक रंगमंचावर येऊन प्रस्तुत प्रयोगासमयी त्रोलणे सुरू करता. तेवढ्यात विदूषक तेथे हजर होई आणि आपल्या हास्योत्पादक पद्धतीने शारीरिक हालचाली आणि मापण करीत मूत्रधाराला हसवायला लावी आणि प्रश्न निचारा. हे प्रश्न 'आज काय आहे?' 'कसचा नाट्यप्रयोग?' 'कोण हा नाटककार?' अशा स्वरूपाचे असत. सूतधाराने या प्रश्नाची उत्तरे दिली की मग विदूषक आत

जाई. त्यानंतर सूत्रधार पुढे येऊन प्रेक्षकांना आवाहन करी, नाट्यप्रयोग अवधानपूर्वक आणि रसिकवृत्तीने पाहण्याची विनंती करी. मग सूत्रधार (निवास्थापक) नाटक आणि नाटककार याची ओळख करून देई, हे झाले म्हणजे प्रस्तावाची निवास्थापनेची परिसमाप्ती होऊन नाट्यप्रयोगाला सुरुवात होई. सूत्रधार, त्याचा साहाय्यक आणि विद्वपक यांच्या तिहेरी सभाषणाला 'त्रिगत' हे यथार्थ नाव आहे. प्रेक्षकांना उद्देशून केलेल्या आवाहनाला आणि रसिक प्राथनेला 'प्ररोचना' हे नाव आहे.^६

आता नान्दी, प्रस्तावना आणि भरतवाक्य यांचे शास्त्रप्रणीत बरील वर्णन प्रत्यक्ष संस्कृत नाटकाच्या संदर्भात तपासून पाहिले तर तत्वाचा नव्हे तरी तपशीलाचा बराच परक आढळून येतो. साधारणपणे संस्कृतातील नाट्यलेखन शास्त्रनियमाप्रमाणे होत असते. मग असे असताना संस्कृत नाटककारांनी बरील नियम काटेकोरपणाने का पाळलेले दिसत नाहीत ? भरताने सांगितलेली नान्दी आणि भरतवाक्य अर्शाच्या तशी उपलब्ध संस्कृत नाटकात का आढळत नाहीत ? आणि संस्कृत नाटकात प्रस्तावना ही असतेच; तरी मुद्दा प्रत्येक नाटककाराचा प्रस्तावनेचा प्रकार आपापल्यापरी वेगळाच का ? आणि 'त्रिगत' प्रकाराचा प्रत्यक्ष अंतर्भाव का नाही ? हे प्रश्न नाटकाच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत आणि त्याची उत्तरे शोधणेही पारस कठीण नाही.

प्रथमच एक गोष्ट अर्शा लक्षात घ्यावयास हवी ती नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि पूर्ववर्गातील अग्रे ही प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी प्रामुख्याने संबद्ध आहेत. याचाच अर्थ असा की या अगमाचा समर्थ प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाशी म्हणून आरंभही तरी नव्हता. नाटककार आपल्या नाट्यवस्तूपुरते पाही, आणि नाटक सादर करणारी नटमंडळी प्रयोग सादर करताना आपल्या पद्धतीप्रमाणे ईशमन्वन, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी करून मग नाटककाराच्या नाटकाला आरंभ करी. साहजिकच, पूर्ववर्गातील बराचसा असा तपशील केवळ नटमंडळीने सादर करावयाचा असल्याने त्याचा समावेश आपल्याला नाट्यलेखनात करण्याची नाटककाराला तशी आवश्यकता नव्हती. बराल प्रायोगिक अगमाचा तपशील संस्कृत नाट्यलेखनात दिसत नाही याचे एक साधे कारण हे होय.

दुसरा गोष्ट अशी : पूर्वर्गाची विविध अंग भरताने सांगितली त्यात धार्मिक आणि सर्गीतात्मक असे दुहेरी प्रयोजन स्पष्ट दिसते. प्रयोगारम्भी रंगपूजन, ईशस्तवन इत्यादि धार्मिक निधी आवश्यक म्हणून आले. सर्गीतात्मक अंग नाट्यप्रयोगाला अशत प्रत्यक्ष उपयोगी म्हणून आणि अशत सर्गीताच्या द्वारे प्रेक्षकांचे मनोरंजन होण्यासारखे आहे म्हणून आली. परंतु पूर्वर्ग फार लांबला तर नाट्यप्रयोग पाहायला आलेल्या प्रेक्षकांना कष्टाळा येईल याची जाणीवही भरताला होती असे नाट्यशास्त्रावरून स्पष्ट दिसते. पूर्वर्गाची अंगे गाळावीत, जिना पूर्वर्ग थोडक्यात आटोपावा, अशी सूचना स्वतः भरतानेच ज्येष्ठी आहे. फक्त ममाद्य विघ्नाचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वाचन आणि नमस्कार यानी युक्त असलेली ईशस्तवनपर नान्दी अवश्य करावी असे भरताचे सांगणे आहे. संस्कृत नाट्यप्रयोगाच्या उत्क्रांतीमध्ये प्रदार्थ पूर्वर्गाचा उत्तरोत्तर सकोच होत गला असला पाहिजे अशी कल्पना कल्याण ती चूक होणार नाही. अनेक संस्कृत नाटकातून नान्दीनंतर 'अल्पमितिमिन्तरेण' असे सूत्रधाराचे पहिलेच वाक्य असते. हा अतिमिन्तार पूर्वर्गाचाच होय; आणि प्रस्तुत वाक्य म्हणजे त्या पूर्वर्गाचा पसारा आटोक्यात घेण्याचेच निदर्शक होय.

कारातील एका दृष्टीने अगदी आरभीचा नाटककार जो मास त्याच्या नाटकात 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः।' असे वाक्य आधी येते; आणि त्यापुढे 'नाटकाचा आरभीचा नान्दीश्लोक येतो कालिदासापासून पुढील सर्व नाटककारांच्या लेखनात आरभीच नान्दीश्लोक असतो आणि नान्दीश्लोकानंतर सूत्रधारच्या प्रवेशाची रगमचना येते. मासाच्या नाटयलेखनातील या अपूर्वाङ्गाने सर्वच मरुत अभ्यासकाना गोघळात टाकलेले आहे. परंतु वर मुचविद्याप्रमाणे दोन नान्दीश्लोकाची कल्पना केल्यास या वैशिष्ट्याचे स्पष्टीकरण सहजपणे होऊ शकते. आता हे दोन्ही नान्दीश्लोक सूत्रधारच गाऊन म्हणत असला पाहिजे यात शका नाही. या प्रकारत आणखी आटोपशीरपणा आणण्याची कल्पना निवात्याथर पुढे नाटककारांच्या नान्दीचाच स्वीकार होऊन या एकाच नान्दीने नटमडळी आणि नाटककार या दोघानी आपापले मंगलाचरण साधून घेतले असवे असे म्हणावयास हरकत नाही.

खुद्द प्रस्तावनेची गोष्ट थोडी वेगळी आहे. प्रस्तावनेचा मुख्य उद्देश नाटककाराची ओळख, नाटकाचा प्रस्ताव आणि प्रेक्षकाची आराधना हा होता. ही प्रस्तावना करण्याची नटमडळीची पद्धती पारंपारिक आणि ठराविक पद्धतीची होती हे आपण पाहिलेच. ही प्रस्तावना तादिक स्वरूपाची असली तरी एखाद्या नाटककाराला आपली ओळख आणि नाटकाचा प्रस्ताव योग्य तऱ्हेने आणि विशिष्ट रीतीने व्हावा, काही एखास गोष्टी त्यात याद्यात, असे वाटणे स्वामाविक आहे. नटमडळीच्या साचेनप्रस्तावनेत अशा एखास विशिष्ट प्रस्तावाला वाव कुठून असणार ? तेव्हा नान्दीप्रमाणे प्रस्तावनेची रचनाही वेव्हातरी आपर्याच हातात नाटककारानी घेतली अमली पाहिजे असे करण्यात नटमडळीचे काही विघडण्यासारखे नव्हते. कारण एवीतेवी प्रस्ताव आवश्यक होताच; तो नाटककारानेच लिहून दिलेला असल्यास नाटक व नाटककार यांच्या अनुरोधाने आपल्या पारंपरिक प्रस्तावनेत यथायोग्य बदल करण्याचे नटमडळीचे श्रमही वाचत होते आणि नाटककारालाही आपर्या मनाजोगी प्रस्तावना तयार करता येत होती.

वरील विवेचनात दोन पहत्वाचे सूत्र आहेत त्याकडे लक्ष पुरविले पाहिजे.

एक, प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीमधील उत्कर्षाची येथे आपल्याला दिसते आहे. भरतप्रणीत पृवरग हे एक टोक मानले तर कालिदासापासून पुढील नाटककारांची नाटके आणि त्यांची नान्दी-प्रस्तावना हे दुसरे टोक म्हणता येईल या दुसऱ्या टोकाशी नान्दीमह सर्व प्रस्तावना स्वतः नाटककारानेच रचलेली असल्याचे स्पष्ट दिसते. या दोन टोकात मध्ये काही उत्कर्षाची टप्पे अवश्य केल्यावे लागतील. म्हणजे, भरतप्रणीत पृवरगाचा संकीर्ण होत होत, ही प्रायोगिक वाजू नाटककारानी पूर्णपणे आपल्या हाती घेईपर्यंत, मधल्या काळात, पृवरगाची काही अग भरताच्या शास्त्रनियमानुसार आणि काही गोष्टी नाटककारानी आपल्या स्वतःच्या रचलेल्या अशा मिश्रणाने प्रयोगारम्भाचा हा प्रस्ताव होत असला पाहिजे, असा याचा अर्थ आहे. भाषांच्या नाटकात याचा पुरावा आहे असे माझे मत आहे. प्रस्तावाची पारंपरिक पद्धती भाषाने बरीच कायम ठेवली; त्यामुळे भास-नाटकांच्या प्रस्तावनांचा ताडवला सराच सांगता आहे. नाटककाराची ओळख आणि नाटकाचे नाव प्रथमना सांगण्याची पद्धती पण जुन्या परंपरेप्रमाणेच भाषाने योजिली असली, म्हणजे, पृवरगाच्या पद्धतीप्रमाणे सूत्रधारच 'त्रिगता'च्या द्वारे ही माहिती सांगून माकळा होत असावा, म्हणूनच भाषांच्या नाटकात त्यांचे व नाटकाचे नाव प्रस्तावनेत आढळून येत नाही. परंतु भाषाने पारंपरिक प्रथा काही अनर्थात चालू ठेवली तर काही नवे बदलही केल्याचे दिसते. भरताच्या नियमाप्रमाणे सूत्रधार नान्दा संपन्न आत गल्यावर 'स्थापक' नावाचा नट पृवरगाची पुढील अग सादर करत असे. हे कार्य स्थापकाचे असल्याने भाषाने आपल्या प्रस्तावनेला 'स्थापना' हे काटेकोर नाव दिलेले आहे. पण दोन सदस्य नटानी नान्दीपर्यंतचा आणि नान्दीनंतरचा पृवरग सादर करण्याऐवजी एका सूत्रधारानेच ही सर्व अग सादर केली तर त्यात काही हानी तर नव्हती, उलट चांगला आटोपशीरपणा येत होता. भाषाने प्रयोगतऱात ही सुधारणा घडवून आणल्याचे दिसते. या प्रस्तावाला 'स्थापना' हे शास्त्रपूत नाव कायम ठेवूनही नान्दीनंतरचा सर्व प्रास्ताविक भाग सूत्रधारानेच करावयाची प्रथा भाषाने चालू केली. या दृष्टीने वाणमट्टाने म्हटल्याप्रमाणे, भाषाची नाटके सरोवर 'सूत्रधारकृतारम्भ' आहेत.

मदथा काळातील हे प्रयोगतंत्र दर्शविणारी इतर संस्कृत नाटके उरलेच नाहीत, हे दुर्दैव आहे. पुढील काळात सर्वच प्रस्ताव नाटककारांनी स्वतः रचयला आरंभ केल्यामुळे आणि फाल्गुनापासूनच्या पुढील सर्व नाटकात नाटककारांचा स्वतःचा प्रस्तावच आढळून येत असल्यामुळे, प्रयोगतंत्राच्या उल्कातीचा इतिहास जसा हाती लागत नाही तसे तंत्राचे आणि पद्धतीचे हे धारकाचे पण उमगन नाहीत. पुढील शास्त्रकार या तंत्राबाबत गोधळात पडलेले दिसतात; तर काही वेळेस प्रस्तावना आणि स्थापना एकच होत असे सांगून मोकळे होत असलेले दिसतात.^७

प्रस्तुत विवेचनातील दुसरा मूळ येथेच अनुस्यूत आहे. तो असा की नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी कालातंत्राने नाटककारांनी आपल्याच हाती घेतल्या. आणि मुळात केवळ एका प्रयोगतंत्र असलेले तंत्र हळूहळू नाट्यलेखनाचे तंत्र म्हणूनच रूढ झाले.

प्रायोगिक प्रस्ताव अशा रीतीने नाटककारांच्या सर्वस्वी हाती गेल्याने काही महत्त्वाचे परिणाम घटून आले. हे तंत्र आपल्या हाती घेण्यात नाटककारांना भरताच्या शास्त्राचा अनादर केव्हाही करावयाचा नव्हता. म्हणून त्यांनी पूर्वेपेक्षा तेल अग, आवश्यक तेवढी आणि तत्त्व, रीतीकारणीच, मात्र आपल्याला अनुकूल अशी त्यांची रचना करताना स्वतःची अशी एक मुरड त्यांना दिग्दी.

उदाहरणार्थ : पारंपरिक नान्दी धार्मिक कारणामाठी नष्ट आणि नाटककार शैशवाही आवश्यक वाटत होती. नाटककारांनी आपलीच नान्दी रचयला सुरुवात केल्यावर शास्त्रवचनाप्रमाणे केवळ चंद्र, गाय, ब्राह्मण असे सांकेतिक मंगल उद्देग आणण्यापेक्षा आपल्या दृष्ट देवतेच्या स्तूपपर श्लोक रचून भरण्याचा हेतू एरीकडे सांगायला आणि दुसरीकडे आपल्या प्रिय देवताचे आराधन करण्याचे समाधानही मिळविणे त्याचरोबर, काही कुशल उद्देगाना शस्त्रांचा सूक्ष्म उपयोग करून आपल्या नाट्यरम्यत्वाचा अप्रयत्न निदेश करणेही शक्य झाले. भास आपल्या काही नान्दीश्लोकांमध्ये नाटकातील महत्त्वाच्या पात्रांना नाते गुर्वीने गुळीत, तर काव्यशास्त्रात विद्या विशाखादनासारख्या नाटककार नाट्यरम्यत्वाचा आढेन सूचना करतो, असे आपल्याला संस्कृत नाटकांवरून दिसून

येते. या दृष्टीने ही नान्दी मूळ उद्देशाप्रमाणे 'आशीर्त्तमस्त्रिगारूपे' तर आहिव; पण ती आता 'काव्यार्थसूचक' देखील झाली असे म्हटले पाहिजे. हा लाभ नाटककाराच्या स्वतःच्या समाधानापुरता आहे असे नाही; मुळात प्रयोग-पद्धतीचे एक धार्मिक अंग म्हणून प्रचलित असलेली आणि म्हणून प्रत्यक्ष नाटकापासून भलग पडणारी ही नान्दी, नाटककाराच्या हार्ता आल्याने, लिंगनाचे एक अंग बनली आणि त्यातील काव्यार्थसूचनेमुळे नाटकवस्तूची जोडली गेली. नाट्यलिंगनाच्या दृष्टीने हा लाभ महत्त्वाचा आहे.

मरतवाक्याची गोष्ट अर्शाच आहे. मुळात 'राशप्रशस्ती' म्हणजे राज्य-कर्त्या राजाला मुजरा आणि त्याच्या अनुसंगाने लोककन्याणाची सर्वसामान्य प्रार्थना हा अंतम्य हेतू मरतवाक्यामध्ये होता. नाटककारांनी मरतवाक्य आपणच रचायचे म्हटल्यावर एकीकडे शास्त्राचा आदर करताना लंगोल्या स्वतःच्या अशा काही आकांक्षा व्यक्त करणेही त्यांना शक्य झाले. संस्कृत नाटकातील नान्दी आणि मरतवाक्याचे श्लोक काळजीपूर्वक पाहिल्यास नाटक-कारांचे वैयक्तिक प्रतिनिधित्व त्यामध्ये प्रचलित असल्याचे अनेक वेळा दिसून येते.

आरभी प्रेक्षकाना आवाहन करणे स्वाभाविकच आहे. नाटककारानी ही सर्व प्रास्ताविक रचना करताना, काही वेळेस विदूषकाला, पण मुख्यतः सूत्रधाराचा साहाय्यक पारिवर्षिक विद्या सूत्रधाराची पत्नी नटी यना, सूत्रधाराच्या शेजारी त्याणून त्याच्या सवाटाचा उपयोग केला. दुसरी गोष्ट म्हणजे नान्दीनंतर लगेच नाटक आणि नाटककार यांचा परिचय करून प्ररोचनेचें अग त्यापुढे घेतले. नाटककाराचे आणि नाटकाचे नाव सांगितल्यावर 'अशा अशा नाटककाराच्या या नव्या नाटकाचा प्रयोग अवधानपूर्वक आणि गुणग्राहकृतीने पाहण्याची विनंती प्रेक्षकाना करण्यात सुमंगता आहे, औचित्य आहे, हे सागावयाला नशेच. नाटककारानी आणगी एक गोष्ट केली. वरील आवश्यक असे ईशस्तवन, निवेदन आणि आवाहन करून प्रस्तावना संपण्यापूर्वी एराटा सूचक प्रसंग कल्पून विद्या वाक्य योजून पहिल्या अकांच्या आरभीचे दृश्य निर्दिष्ट करण्याची युक्ती त्यानी योजिली. ही युक्ती कलेच्या दृष्टीने फारच चांगली होती शिकव या सूचकनेमुळे तांत्रिक प्रस्तावनाचा अलगपणा देखील आपोआप गेल आणि हा सर्व भाग नाट्यवस्तूशी एकजिनसीपणे जोडला गेला. हा लाभ मोठाच म्हटला पाहिजे.

जुन्या पद्धतीमधील प्रस्तावना वस्तुतः नाटकमंडळीने केलेली नाट्यप्रयोगाची 'स्थापना' केवळ होती, आता नाटककारानेच हा सर्व प्रस्ताव रचल्यामुळे, त्या अर्थाने, ही त्याची व त्याच्या नाटकाची 'प्रस्तावना' झाली. आणि असे झाल्यामुळेच सर्व प्रस्तावाचे तांत्रिक स्वरूप ससृष्ट नाट्यशैलीतून एकवारणे आणि अशाः मार्गदर्शक राहिले तरी तपशीलाची भिन्नता व्यक्तिपरत्वे आल्या-वाचून राहिली नाही. उदाहरणार्थ, नान्दीप्रमाणेच नाटक आणि नाटककार यांचा परिचय नाटककाराच्या मूर्तीला अनुसरून वेगवेगळ्या प्रकारे करून देण्यात आला आहे, असे सररून नाटककारून दिग्गज येईल. काश्मिरामातारात नाटककार नावापलिकडे काही निर्देश करीत नाही; इतर काही नाटककार स्वतः निर्घयाची कौटुंबिक माहिती सादर करतात, तर काही नाटककार आपल्या प्रस्तावाची ही संधी साधून स्वतः मोबती दिवे ओवाळून घेणानाही दिग्गतात.

प्रस्तावनेच्या अगोरीस अकारभीचे दृश्य सूचित करण्याचे तत्र मात्र कला-दृष्ट्या उपयुक्त झाले आहे. नाटककाराच्या या सूचकनेचे तत्र वेगवेगळेदा इच्छतीने

योजिता येणे शक्य होते आणि त्यांनी त्याप्रमाणे केलेही. एकाच नाटककाराच्या अनेक नाटकांत अकारांभीचे दृश्य सचित करण्याची ही लक्ष्मण सारखी दिसली तरां वेगवेगळ्या नाटककारांनी वेगवेगळे तत्र वापरले आहे हेही दिसते. याच तत्राचे वर्गीकरण करून पुढे शास्त्रकारांनी कथोद्घात, प्रयोगातिशय, अप्रसंगित इत्यादि भेद स्पष्ट केले. याना प्रस्तावनेचे भेद असे शास्त्रकारांनी म्हटले आहे; परंतु हे भेद सर्व प्रस्तावनेचे नग्न, वस्तुतः अंकारांभीच्या दृश्याच्या प्रस्तावाचे भेद आहेत, हे वरील विवेचनावरून कळून यावे.

संस्कृत नाट्यातील प्रस्तावनेचे एकदर स्वरूप आणि उद्दिष्ट एकदा समजून घेणे या प्रस्तावनेच्या निशिष्ट वेगळेपणाची कल्पना यावयाला अडचण पडणार नाही. प्राचीन ग्रीक नाट्यात 'कोरस' आणि 'प्रोलोग' यांची योजना असे. तत्रदृश्या ह्या गोष्टी प्रस्तावनेहून भिन्न आहेत. 'कोरस'ची योजना नाट्याच्या आरंभी आणि नाटकात मध्ये महत्त्वाच्या प्रसंगाच्या आधी करण्याची प्रथा ग्रीक नाट्यात आहे. या कोरसमधून नाटकीय घटनावर, पात्रांच्या क्रिया आणि मनोगत यावर भाष्य करण्याचा सज्जत आहे. या भाष्याने घटनाचा तात्त्विक अर्थ समजवला जाणजे साहाय्य होते. परंतु नाटक आणि नाटकीय पात्रे यांच्याहून कोरस अलग आहे. एखाद्या तटस्थ जाणत्या निरीक्षकासारखा तो आहे. संस्कृत नाट्यात असे सूत्रक भाष्य कुठे आले तर ते पात्रांच्या नाटकीय उद्गारातच असते. त्याचप्रमाणे प्रोलोगमध्ये इतिवृत्त आणि भविष्यकालीन घटना यावर तात्त्विक प्रकाश पडलेला असतो. याही बाबतीत संस्कृत नाट्याचे तत्र वेगळे आहे. प्रस्तावनेतून नाट्यारंभाची सूचना यावयाची एवढाच हेतू संस्कृत नाट्यात असतो. भवभूति आणि भट्टनारायण यांच्यासारखे नाटककार सध्या नाट्याचे पर्यवसान कसे होणार आहे, हेही प्रस्तावनेत सूचित करतात परंतु एकदरीत भविष्यसूत्रक भाष्य करण्याची पद्धती संस्कृत नाट्याने स्वतःपणे घेतलेली नाही. नाटकघेतील मागचे व पुढचे दुवे दर्शविण्यासाठी नाटकातील अंकाच्या आरंभी छोटी दृश्ये (Interludes) योजण्याची पद्धती संस्कृत नाट्यात आहे. पण या सर्व तत्रात नाट्यरचनाचे तेवढे सूत्रन असते; भविष्यकथनात्मक भाष्य (Prophetic Comment) असल्याचे दिसत नाही. आणि मुख्य म्हणजे कोरस आणि प्रोलोग

हे नाट्यवस्तूगमूत जसे तटस्थ रूपात असतात तशी स्थिती संस्कृत नाट्याच्या रचनेत नाही. जोडणी दृश्ये ही तर नाट्यवस्तूचा अवश्य भाग म्हणूनच येतात; पण प्रस्तावनाही नाटकापासून अलग पडत नाही. वर सांगितल्याप्रमाणे अशा रमाची स्पष्ट सूचना प्रस्तावनेत असते. शिवाय, प्रस्तावनेतील पात्रे म्हणजे सूत्रधार, नटी, पारिपाश्विक, विदूषक इत्यादि नट म्हणून प्रस्तावनासाठी उभे असले तरी प्रस्ताव सपताच त्या नाट्यप्रयोगात त्यांच्याकडे जी भूमिका असते ती ध्यायला लगेच पडण्याआड जातात आणि नाटकीय पात्र म्हणून नाट्यप्रयोगात प्रत्यक्ष सामील होतात. प्रस्तावनेतील पात्रे अशा रीतीने नट आणि नाटकीय पात्र अशा द्विविध भूमिनेत प्रेक्षकांच्या पुढे येत असतात. याचा प्रत्यक्ष पुरावा भवभूतीच्या 'मालती-माधव' नाटकात आहे, सोळाव्या शतकातील 'अद्भुतदर्पण' या रामकथेवरील नाटकातही आहे.

प्रस्तावनेसंबंधीच्या या विवेचनाने मराठी रंगभूमीच्या सद्भोते आणखी एक गोष्ट स्पष्ट होण्यासारखी आहे. विष्णुदासांच्या आणि आरभीच्या 'नागड्योम' नाटकात सूत्रधार आणि विदूषक यांचा ठराविक पद्धतीचा संवाद मुखवार्ताला असते. नाट्यप्रयोग सुरू करण्याची ही पद्धती, सूत्रधाराचे आणि विशेषतः विदूषकाचे कार्य यासंबंधी मराठीत जे विवेचन आहे त्यात थोडा गभ्रम आहे असे घाटने. प्रयोगाच्या प्रस्तावनेत 'विदूषकाचा स्वतःच आगवुकाभारजा उपयोग करून हास्यनिर्मिती करण्याचे श्रेय मुखवार्ताच्या [मराठी] नाटककारांनाच दिले पाहिजे',^८ असे एक प्रतिपादन आहे. वर पूर्वसंगीतील 'प्रियत' या अंगाचे जे विवेचन केले आहे त्यावरून ही पद्धती संस्कृत नाट्याचीच आहे हे समजून येईल. उपलब्ध लिपिांमधून नाटकात सूत्रधार व त्याचा साहाय्यक हिना नटी यांच्या मनादाने प्रस्तावना होते हे स्पष्ट; पण त्रिगताची योजना भरताच्या नाट्यशास्त्रातच आहे, आणि दहाव्या शतकातल्या शास्त्रकार धनंजय प्रस्थान्नेची जी व्याख्या देतो तीत सूत्रधार आणि नटी, हिना त्याचा साहाय्यक नारी (मारिय, पारिपाश्विक) हिना विदूषक यांचा मनाद त्याला अभिप्रेत आहे.^९ याचा अर्थ असा की, घटुनेक संस्कृत नाटककारांनी सूत्रधार आणि नटी हिना पारिपाश्विक यांचा मनाद योजलेला असला तरी सूत्रधार आणि विदूषक यांचा

समादही परंपरेत रूढ होना सोळाव्या शतकातील 'अद्भुतदर्पण' नाटकाची प्रस्तावना सूत्रधार विद्रुपक याच्या समादाने रचलेली आहे. कदाचित असाही समज आहे की नाटककारांनी प्रयोगारम्भाचे हे तत्र आणवल्यापरा थोडे बदलले तर नाटकमंडळींनी भरतप्रणीत आपल्या ठराविक तत्राचा उपयोग करण्याचे सोडून दिले नसावे. देरळ प्रस्तात संस्कृत नाट्य सादर करण्याची जी पद्धती मी प्रथम पाहिली त्यात विद्रुपकाने प्रस्ताव करण्याचे, किंबहुना सूत्रधार प्रमाणे रंगभूमीवर कायम राहून मर्ध नाटक सादर करण्याचे हे तत्र आहे. त्याचप्रमाणे नाट्यसंवादात महत्त्व येऊन नाट्याला परिणत रूप येण्यापूर्वी, संस्कृत नाट्य जेहा सर्गात, नृत्य आणि अभिनय यांच्याद्वारेच मुख्यत प्रयोगित होत असे तेव्हा सूत्रधाराला नाट्यप्रयोगात कायम उभे राहण्याची वेळ येत असलीच पाहिजे. हे आग्नीचे स्वरूप दाखविणारा संस्कृत नाट्ये आज उपलब्ध नाहीत आणि जुन्यातून जुने संस्कृत नाटक अगण परिणत स्वरूपातच आढळते, त्यामुळे या प्रायोगिक तत्राची एकदम कल्पना करता येत नाही हे खरे. परंतु नाट्यशास्त्राचे ग्रंथ हा या तत्राचा निदान तात्त्विक पुरावा म्हणून मानत तर त्याची परंपरा समजू शकते. मराठीत ही परंपरा 'कानडीच्या परिणामा'ने आरंभ, दुसऱ्या एखाद्या प्राचीन देशी भाषेच्या प्रभावाने आली, की स्वतंत्रपणे आरंभ, हा तर्कांलाचा मुद्दा असला तरी या प्रयोग तत्राचे मूळ संस्कृत नाट्याच्या पद्धतीत आहे असे मानल्याशिवाय गत्यंतर नाही.

संस्कृत नाट्यातील नान्दी, भरतनाट्य आणि प्रस्तावना ही वैशिष्ट्ये मुळात प्रयोगाशी म्हणजे प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी निगडित होती हे लक्षात ठेवले म्हणजे आधुनिक काळी नाट्यरचनेत त्याचा लोप कसा झाला याबद्दल आश्चर्य वाटणार नाही. मराठी नाट्याच्या सदर्भात या वैशिष्ट्याचा विचार करताना असे दिसून येते की मुद्रातीच्या संस्कृत नाट्याच्या अनुवादाने मराठी रंगभूमी मंडळी त्यावेळी ही वैशिष्ट्ये नाट्यरचनेत स्वाभाविक होतीच. पण पुढेही नाट्य आणि सूत्रधारचा प्रस्ताव मराठी नाट्यरचनेत दीर्घकालपर्यंत टिकून राहिलेला दिसतो. अगण अलीकडील काळापर्यंत माधवराव जोशी यांच्यासारख्या नाटककारांनी मोठ्याप्रकारे अनुकरणाने सामाजिक आशयार्थी

उपहासगर्भ नाटके रचली तरी नान्दी सूत्रधाराचा उपयोग करणे त्यांना सोयीचे वागले. पाश्चात्य वटणाने, विशेषतः इव्सेनच्या प्रभावाने, आधुनिक पद्धतीची नाट्यरचना करताना मात्र हे प्रायोगिक तत्त्व मराठी रंगभूमीवर लोप पावले आहे.

सूत्रधाराकट्टन आपली आणि आपल्या नाटकाची प्रस्तावना प्रयोगारंभी करण्यात नेवळ प्रायोगिक तत्राचा बडेजाव तिचा स्वतः त्रिपयी बोलायला नाटककाराला मिळणारी संधी एवढाच भाग दिसत नाही. विशेषतः संस्कृत नाटकाच्या सद्गमना या अंगाचा विचार केला तर असे दिसेल की प्राचीन काळी प्रसिद्धीची साधने ज्वळज्वळ अस्तित्वात नसल्यासारखीच होती. त्यामुळे नाटककार आणि त्याचे नाटक याची माहिती प्रेक्षकांना प्रयोगाआधी देण्याची काही सोयच नव्हती. या आवश्यक आणि प्राथमिक गरजेनून प्रस्तावनेचा उगम झाला असला पाहिजे. नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी ज्याप्रमाणे दोल वाज-त्रिण्याचा किंवा वाद्यमगीताचा उपक्रम आवश्यक होता, त्याचप्रमाणे नाटक-नाटककाराची नाचे सांगून कोणता नाट्यप्रयोग आहे, हे सांगणेही आवश्यक होते. भरताचा पूर्वगंग आणि संस्कृत नाटककाराची सूत्रधाराच्या मुग्राने घेतलेली प्रस्तावना याची सगर्ना अशी नीट लागते. ही एक गरज होती. प्रस्तावनेत प्रेक्षकांची प्ररोचना करण्याचा हेतू तर उघडपणे मानसशास्त्रीय आहे. मुग्वाती-लाच सगीताने प्रेक्षकांचे मन प्रसन्न करून त्यांना रसिक वृत्तीने आणि अवधान देऊन नाट्यप्रयोग पाहण्याची यत्नशील सूत्रधारा करायची यात प्रेक्षकांचा अनुनय करून प्रयोगाची यशस्विता साधण्याचेच प्रयोजन आहे. घडल्या काळाबरोबर या शरज उरल्या नाहीत. आधुनिक काळी जहिराती आणि वर्तमानपत्रे यानी हे कार्य साधणे जत असल्याने अग्रा प्रस्ताव नाट्यलेखनाचा एक भाग म्हणून रचण्याची जरूरी नाट्यलेखकांना उरलेली नाही.

नान्दी आणि भरतवाक्याची गोट्ट थोडी धेगळी दिसते. मुळात नान्दी ही एक धार्मिक चार आहे. धार्मिक संस्कारांचा वारसा असा असतो की त्यांना मनावर घडणेल्या प्रमाथ ज्ञान नाही. आधुनिक नाट्यलेखनात सूत्रधाराच्या प्रस्तावने प्रमाणेच नान्दीवाक्याचेही उच्चारण हात उभारल्याने दिसत असले तरी नाट्य-प्रयोगाच्या मुग्वात करताना पडता वर जाण्यापूर्वी रंगदेवतेचे पूजन, धूपघटन,

नारळ फोटो, इत्यादि धार्मिक उपचार केल्यावाचून नटगंगीय राहवत नाही. प्रयोग करतानाचा हा उपचार भरताच्या पुनर्गायप्रमाणे प्रेक्षकांच्या समोर जाला नाही तर पडगाभाट तो होऊच असतो. आणि प्राचीन पण्येप्रमाणे प्रत्येक भरतनाट्य आधुनिक नाट्यप्रयोगात गंगीय नसते तरी अग्नेरोस 'बदेमातरम्' म्हणून प्राची किंवा सनं नटानी रंगमंचावर येऊन प्रेक्षकांना अग्नेरचा मुजरा करण्याची प्रथा केव्हा केव्हा आरंभ दिसतेच.

[४]

नाट्याची कथावस्तू, संविवानकाची रचना, नायक-नायिका ही प्रत्येक पात्रे यांच्यासुद्धा काही नियम नाट्यशास्त्रात आहेत. त्यामुळे नाट्याची रचना आणि पात्रांची निर्मिती ही संवेदानुसार होणे आणि हेही संस्कृत नाट्याचे एक वैशिष्ट्य आहे असे मानतात. या सुमरीचे तात्विक विवेचन पुढे यापयाचे आहे. येथे फक्त या संवेदाची ओळख करून घेऊन काही छळन विचार माहू.

(१) नाटकान्त 'प्रगशात वन' याने अशा संकेत आहे. त्याप्रमाणे प्राचीन उत्कथा, रामायण महाभारतादि काव्यावरून मुक्तेले विषय किंवा एखाद्या राजाचे प्रणय आणि पराक्रम यांनी नटलेले जीवन हे दुसऱ्या संस्कृत नाट्याचे विषय असतात. कविकल्पित कथानकही नाट्यात रंगविले जाते. पण अधिक कळ प्रणयान्तरित रंगविषयाकडे असावे दिसते.

(२) नाट्यादीष्ट नायकाचे धीरोदत, धीरोदात, धीरललित आणि धीर-प्रशान्त असे चार प्रकार आणि नायकाच्या अर्गी कोणते गुण असावेत त्याची यात नाट्यशास्त्रातील विवेचनात आहे. पण त्याचप्रमाणे नायिका दिव्या, उपवर्गा, सुल्ल्ही आणि गंगिका अशा चार प्रकारच्या सांगितलेल्या आहेत. त्यांचे आणि इतर पात्राचे गुण वर्णिलेले आहेत. राजा नायक असलेले कथानक निरन्तर शत्रूंचे विषय करण्याची पद्धती अधिक प्रचलित असल्याने राजाच्या जत पुरादीष्ट कचुर्गी, चैटी, इत्यादि पात्रे आणि प्रेमप्रकरात राजाला साहाय्य

करणारे विद्रूपक, मित्र, पीठमर्द इत्यादि पात्रे याचे गुणविशेष शास्त्रप्रयात मुद्दाम सांगितलेले आहेत.

(३) नाट्याचे कथानक म्हणजे नायकाने काही ईप्सित प्राप्त करून घेण्यासाठी घेतलेला प्रयत्न अशी कल्पना आहे. या कल्पनेप्रमाणे कथाविकासावर नायकाचा प्रभाव साहजिकच पडलेला असतो. नायकाच्या प्रयत्नाची दिशा लक्षात घेऊन हा विनास प्रारंभ, प्रयत्न, प्राप्तिमंभन, फलशा आणि फलयोग अशा अवस्थामधून परिणत झालेला दाखविता येतो.

कथावस्तू, रचना, पात्र यासंबंधीचे धरिलेले सज्जेत संस्कृत नाट्यात उपयोगात आणलेले दिशतात यात शका नाही. त्यामुळे जणू हे नियम पुढे ठेवून मग नाट्याची रचना करण्यात आली असा ग्रह होतो. वस्तुतः या नियमात काही मार्गदर्शन करण्याचा हेतू असला पाहिजे. संस्कृत नाटककारांनी हा हेतू लक्षात घेण्याऐवजी नियमाचा अवलम अनिर्णय सज्जेतांमार्फत केला आणि त्यामुळे संस्कृत नाट्याला अत्यंत सांकेतिक रूप आले, हा समज अधिक दिशतो.

(४) नाट्याचे कथानक घेणेगज्या अकात विभागून मांडले जाते. हे अक म्हणजे कथावस्तूची मती आणि विकास दर्शविणारे टप्पे असे साधारणपणे म्हणू शकता हारकत नाही. प्रत्येक अकात कथेचा एकेक टप्पा निश्चितपणे दाखविला जातो शिवा दाखविला गेलाच पाहिजे, असे नाही. परंतु नाट्यकथेची रचना करायलाची म्हणजे लहानमोठे प्रमाण निरडून त्याची व्यवस्थित गुंफण करणे प्राप्त आहे. असे प्रसंग उभे करायला अंकाची रचना सोपीची आहे, आवश्यक आहे कोणत्याही नाट्यात असे अक असतानच अकरचनमान संस्कृत नाट्याचे वैशिष्ट्य आहे ते असे :

(अ) अकांची मुख्य कथा वस्तूच्या आकारावर अवलंबून आहे. एका अकापायून अनेक अंकापर्यंत रचना करता येते. संस्कृत नाट्याने अकांची साख्या हे एक एक नाट्यप्रकार दर्शवण्यासाठी योजले आहे. त्याप्रमाणे 'प्रहसन', 'भ्रमण' इत्यादि एकांकी; 'नाटक' पात्र ते दहा अकांचे; 'प्रकरण' दहा अकांचे; असे नाट्याचे नैद शास्त्रप्रयात दिलेले आढळतात.

(ब) कथानकातील विविध घटना नायकाशी सज्जित असतात. नायकाच्या प्रयत्नाने त्या प्रभावित झालेल्या असतात. ही कल्पना स्वीकारल्यामुळे प्रयत्न अकात नायक उपरिघत असारा असा मुकेत आला आहे. प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत नाट्यकाराला हे साधतेच असे मान दिसत नाही. पण निदान नायक उपरिघत नसला तरी त्या अकातील घटनेचा सवध नायकाशी असेल येरडे साधण्याचा प्रयत्न केला जाता.

(क) अकात एकच अर्थाचा विकास व समाप्ती दिसावी आणि अकात णिल्ल्या घटना एकाच दिवसात घडलेल्या असल्यात, असे अकरचनेने पाणरी एक तत्व आहे.

या तत्वाचा परिणाम अकरचनेवर असा झाला आहे की प्रत्येक अक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा लिहिला जातो. म्हणजे एकाकी - एकप्रवेशी रचना ण मस्कृत नाट्याचा निशप टरतो. मस्कृत नाट्यातून बहुधा अकाची एकप्रवेशी रचना करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. परंतु अनेक वेळा एकाच अकात दृश्य बदलते. वस्तुतः अम दृश्य बदलल्यावर स्वतंत्र प्रवेश करावयाला हवा. शेक्सपिअरच्या नाट्यरचनेप्रमाणे पुढे मराठी नाट्यात एक अक अनेक प्रवेशात वेम गून लिहिण्याची पद्धती रूढ झाली हे आपल्याला माहित आहे. मस्कृत नाट्यात मात्र अक निभागून लिहिण्याची पद्धती वरील दृश्यामुळे स्वीकारली गेली नसली. याचा अर्थ असा की अकात दृश्य बदलले तरी लेखनात प्रत्येक अक मठा, म्हणजे एक प्रवेश असल्यासारखेच, लिहिला जातो.

(*) नाट्यात दागविलेले लहानमोठे प्रसंग ' दृश्य ' असावे लागतात, म्हणजे नाट्यदृश्या परिणामकारक असणे लागतात कुशल नाट्यकार अशा परिणामकारक दृश्य प्रसंगाचीच निवड करतो, त्याची गुणण करतो, आणि अशा रीतीने सब कथावस्तूची माडणी करतो. परंतु कथावस्तूमध्ये अशा काही मोठी असतात या ज्यांना नाट्यदृश्या महत्त्व नसते पण त्या समजल्या नाहीत तर कथानकाच्या सख्या ओत्र समजून येणार नाही, कथानक तुल्यासारखे दृश्य आणि श्रोत्याच्या निरा प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर अकारण ताण पडेल नाट्य

कथानकातील हा भाग कथा दाखवावयाचा हा नाट्यरचनेतील एक मोठा प्रश्न असतो. अकाची मांडणी अनेक प्रवेशात वेगळी म्हणजे मध्ये असा एखादा प्रवेश योजून त्यानून आवश्यक ती माहिती देता येते. एकाही एकाप्रवेशी रचनेत ही सोय नाही. संस्कृत नाट्याने हा प्रश्न सोडविला तो अकाच्या आरभी एका छोट्या स्वतंत्र दृश्याची योजना करण्याचे तम घापरून. कथानकाला सुरुवात होण्यापूर्वीची पार्श्वभूमी, दोन अकाच्या मध्ये घडलेल्या घटना, इत्यादि आवश्यक गोष्टी सवादात सहज आणता येण्यासारख्या नसल्या तर अकाच्या आरभी स्वतंत्र दृश्य योजून त्यानून माग घडून गेलेल्या घटनांचे निवेदन आणि पुढे प्रत्यक्ष अकात येणाऱ्या घटनेचे सूचन देण्याचे हे तंत्र आहे. या स्वतंत्र दृश्यात कथानकातील आवश्यक असे मागील पुढील दुवे असतात. या दृष्टीने त्यांना 'संधिदृश्ये' किंवा 'जोडणीदृश्ये' म्हणता येईल. इंग्रजीत त्यांना Interlude (Linking Scene) असे म्हणतात. संस्कृतमध्ये 'प्रवेशक' किंवा 'विष्कमक' असे नाव या दृश्यांना आहे. या दृश्यात एका पात्राचे भाषण, किंवा दोन अथवा फारतर तीन पात्रांचा संवाद असतो. या दृश्याचे प्रयोजन वेगळे आवश्यक निवेदन हे असल्याने त्यात प्रमुख किंवा वरच्या कोटीतील पात्रे येणार नाहीत हे उघड आहे. संधिदृश्यातील पात्रे मध्यम कोटीतली, त्याची भाषा संस्कृत, असे असले म्हणजे त्याला 'विष्कमक' म्हणतात, पात्रे नीच कोटीतली, म्हणजे दासी बगैरे, आणि त्याची भाषा प्राकृत असे असले म्हणजे त्याला 'प्रवेशक' म्हणतात. पात्र आणि भाषा यांचे मिश्रण झाले म्हणजे त्या दृश्याला 'मिश्र विष्कमक' असे म्हणतात. विष्कमक आणि प्रवेशक यांचे कार्य एकच आहे. परंतु विष्कमक कोणत्याही अकाच्या आरभी योजता येतो तसे प्रवेशकाचे नाही. प्रवेशक हा दान अकाच्या मध्येच फक्त येतो, पहिल्या अकाच्या आरभी येत नाही. नाटकाचा आरंभ दासी, नोकर अशा कनिष्ठ पात्रांनी करावयाचा नाही असा संस्कृत नाटकाचा अलिखित सन्नेत आहे. त्यानून हा प्रवेशकासंबंधीचा नियम येतो. निसरा घटा होऊन पडदा बर जाताच एखादा रामा गंडी फर्निचर झटकतो आहे असे दृश्य काही मराठी नाटकात दिसते, तसे संस्कृत नाट्यात दिसणे अशक्य आहे. हा फरक लक्षात ठेवण्यासारखा आहे.

[५]

नाटकार्चा कथावस्तू सवादातून मांडावयाची असते. कथा, कादंबरा इत्यादि वाङ्मयीन बंधान सवाद असतो; पण तो कथारचनेचे फ्रेमल एक अंग म्हणून आण्ट्या असतो; लेखनाचे आणि प्रकटीकरणाचे इतर प्रकार योजण्याची तेंथे सवट असते. नाट्याचे तसे नाही. कथेची माडगीच फ्रेमल सवादाने करावयाची असते नमून येंथे सने कथावस्तू संवादाने विकसन असते, रगत असते, फुगत असते. नाट्य हे संवादमय असते. या संवादाशानत संस्कृत नाट्याचे काही टळक विशेष आहेत.

(अ) एकर सस्कृत नाट्याचा सवाद गद्य आणि पद्य अशी मिश्र शैली योनून रचटेली असतो. कै. अण्णासाहेब किलोस्करानी 'शाकुन्तला' चे मराठी रूपातर फ्रेमले तेव्हा, आणि इतर संस्कृत नाट्याचे मराठीत अनुवाद झाले, त्यात संस्कृतमवीठ मूळ पद्याची भापातर पद्यातच करण्याचा प्रयात पडला. किलोस्करानी ही पत्रे नाट्यप्रयोगात संगीताने सादर केली. पुटे मराठी रगभूमीवर संगीत नाट्याचा जमाना सुरू झाला तेव्हा गद्य सवाद आणि मधून मधून पेरलेली गाणी अशी नाट्यरचना करण्याची पद्धती सरास रूढ झाली. या दोन्ही गौरीचा परिणाम म्हणून की काय संस्कृत नाट्ये ही संगीत नाट्ये आहेत आणि संस्कृत नाट्यातली पत्रे म्हणजे पदे अशी सावत्रिक समजूत झालेली दिसते. ही समजूत भ्रममूळक आहे, चुकीची आहे. संस्कृत नाट्यातले श्लोक म्हणजे गाणी नव्हत. गद्य भाषणात जे बोलावयाचे ते बोदन झाल्यावर त्याचा भावार्थ गाण्याच्या रूपाने सागावा, किवा गद्य भाषणानतर गाण्याची एखादी जागा हुडकून कथावस्तूशी सज्द किवा असज्द असे एखादे गाणे गावे आणि श्रोत्यांना संगीताचा लाभ द्यावा, अशा हेतूने संस्कृत नाट्यातले श्लोक रचटेटे नसतात संस्कृत नाट्यात जे संगीत आहे ते सुरयत पार्श्वसंगीताच्या रूपाने आहे; म्हणजे नाटक चारू असताना पाठीमाग गाणारे नट उभे राहून प्रसगाग अनुरूप असे गायन करतात, किवा वाद्यसंगीत चारू असते. नाट्यातील नाट्यी तेंपरी गाण्याची प्रथा होती. प्रत्येक नाट्यात त्रिवे गाणे आहे सं. ना.—३

निथे ' गायति ' अशी स्पष्ट रगमूचना आलेली असते आणि तेवढेच श्लोक गावयाचे असतात. उदाहरणार्थ, ' शाकुन्तल ' नाटकात सुर्यातीर्ची प्रस्तावना चालू असताना सूत्रधार श्रोत्याच्या रज्ज्नासाठी नटीला गावयाला सांगतो, आणि ती नाट्यप्रयोगाचा ग्रीष्मकाल लक्षात घेऊन त्याला अनुरूप असे गीत गाते. हे गीत सारग रागात असावे असे सदर्भावरून वाटते. पाचव्या अंकात असेच दुष्यन्ताची राणी हसपदिका हिची ' कलविशुद्धा गीति ' म्हणजे शास्त्रशुद्ध रागदारीचे एक गीत आहे, आलापी आहे. संस्कृत नाट्यलेखनाचे नमुने पाहिले म्हणजे नाट्यात अशी राणी जेव्हा योजली जातात तेव्हा त्याची रचना प्राकृत भाषेत बहुधा केली जाते असे दिसून येते. कारण उच्चारणेचे सौकर्य आणि संगीताची आलापी यासाठी प्राकृत अधिक सोयीचे आहे. याचा अर्थ आता असा की, संस्कृत नाट्यातील श्लोक हा सवादरचनेचाच एक अविभाज्य भाग होय. हे श्लोक गद्याप्रमाणेच पद्यरचनेची लय सामावून बोलवायाचे असतात. पात्रांच्या भाषणातील काही भाग गद्यात रचून भाववाही, भावनेने भरलेला असा जो भाग असतो तो पद्यात रचावयाचा अशी ही प्रथा आहे. गद्य भाषणाची पुनरावृत्ती किंवा छया पत्रात नसते. त्याशिवाय काही महत्त्वाचे विचार, नाटकीय पात्रांचे व्यक्तिमत्त्व, किंवा प्रसंगानुरूप असे सुश्लिष्ट प्रकट करण्यासाठी पद्याचा उपयोग केलेला असतो. शेक्सपिअरची नाट्यलेखनाची पद्धती आणि संस्कृत नाट्याची ही पद्धती यांचे सादृश्य या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहे.

(व) संस्कृत नाट्यातील सवादरचनेचा दुसरा विशेष म्हणजे संस्कृत आणि प्राकृत असा मिश्र भाषेचा उपयोग. नाटकातील नायक आणि काही पात्रे आपली भाषणे संस्कृतात बोलतात आणि नायिकेपासून तो दासीपर्यंत सर्व स्त्रीपात्रांचे सवाद प्राकृत भाषेत असतात.

या विशेषाभावतही काही गैरसमज आढळून येतात. सर्व स्त्री पात्रांची भाषा प्राकृत असते यावरून तत्कालीन स्त्रियांना समाजात काहीही स्थान नव्हते, ग्रहिणीचे पद सामाजिक हे त्यांचे मुख्य काम, आणि मामुली शिक्षणाखेरीज स्त्रियांना शिक्षण दिले जात नसे—असे निष्कर्ष काही मुशिक्षित मंडळींनीदेखील

काढल्याचे मी ऐकते आहे. न्हियांना स्वतः सामाजिक स्थान त्या काळी नव्हते हे सामान्यतः खरे आहे. पण त्याचा सुबंद शिडकावाही नाही. अर्यावनाची जमावदारी स्त्रीवर नव्हती; आणि स्त्री-जीवनाची सफल्या आदर्श गृहिणी ही तत्कालीन समाजाने मानलेली होती. समाजरचनेतील स्त्रीचे स्थान दुष्यम असण्याची ही कारणे होत. संस्कृत नाटकातल्या राज्या अशिक्षित असत, म्हणून त्या प्राकृत भाषेत बोलत हा समज चुकीचा आहे. काथाच्या आश्रमात शारद्व-शाईरव यांच्याप्रमाणे शकुंतला, अनसुया, प्रियवदा या सुनीहि शिकत होत्या असे 'शकुंतला' वरून दिसते. शकुंतला दुष्प्रताला आपले प्रेम कळविते ते काव्यरचना करून. 'उत्तररामचरित' नाटकाने लक्ष कुशाच्याप्रमाणे आत्रेयी नावाची एक विद्यार्थिनी वेदान्तशास्त्राचा अभ्यास करीत होती असे मरभूतीने दाखविते आहे. अग्निनित्र राजाच्या पदरी दोन नाट्याचार्य होणे आणि त्यांच्याकडून मायत्रिका आणि अग्निनिवाची धाकटी राणी इरावती नृत्याचे शिक्षण घेत होत्या असा संदर्भ 'मालविकाग्निमित्र' नाटकाने आहे. अशी उदाहरणे आणखी देता येतील. मुदा असा की संस्कृत नाटकाने भाषेच्या उपयोगाचा सुरुवात सामाजिक स्थान किंवा शिक्षण याशी नवून वेगळ्याच तत्वावरून हा भाषाभेद कल्पिलेला आहे.

संस्कृत भाषा ही सत्काराची भाषा; तर प्राकृत ही स्वाभाविक भाषा, लहान मुलानाही सहजपणे येईल अशी भाषा. 'स + क्तु' वरून संस्कृत, आणि प्रकृति (स्वभाव) वरून प्राकृत. आधुनिक शब्दप्रयोग करून बोलण्याचे तर संस्कृत ही प्राथमिक आणि विद्वानाची भाषा, आणि प्राकृत ही बोलण्या-चाळण्यातली घरगुती भाषा. अर्थात या दोन अगदी वेगळ्या भाषा नव्हत; नसे असते तर नाटकीय पात्रांना एकमेकांचे संवाद कळले नसते आणि प्रेक्षकांनाही नाटकातल्या काही भाग कधीच कळला नसता. तत्कालीन समाजातील लोकना संस्कृत-प्राकृत दोन्हीही चांगल्या कळत; आणि ज्यांच्यावर शिडकाचे मुक्कार चालते झाले आहेत त्यांना प्रसंगी संस्कृत वा प्राकृत वागते बोलता येत असे. नाटकाने हा भाषाभेद आणण्याचे एक कारण भाषेचा स्वभावधर्म आहे पुरुषना सामान्यतः जड आणि प्राथमिक भाषा बोलण्याची सवय असते. उलट न्हिया, शिकलेल्या असल्या तर, घरगुती आणि सहज भाषेत बोलताना वा

दृष्टीने नाट्याय पात्रांचे स्त्री आणि पुरुष असे वर्गीकरण नव्यावर स्त्रियांनी प्राकृत—म्हणजे स्वाभाविक, घरगुती—भाषा वापरावी, असा दडक भरताने केला आणि म्हणून नायिका, राणी इत्यादी दासी या सर्व प्राक्प्रत्ययानेच बोलतात. दुसरे कारण बाल्यता हे आहे. ज्या प्रातातून एखादी व्यक्ती आली असेल त्या प्राताची आपली भाषा तिने बोलवी हे वस्तुस्थितीला धरून आहे. आनही कानडी, गुजराती, मारवाडी अशा मुलखातले पात्र आपण नाटकात योजिले तर वस्तुस्थितीचा आभाव उत्पन्न करण्याइतस्त तरी प्रातीय विवा बोल-भाषा किंवा शब्दप्रयोग याचा उपयोग त्या पात्राचे सवाद लिहिताना भाषण करू हेच तत्त्व व्यापकपणे वापरून मागधी, शौरसेनी अशा प्राकृत भाषा आणि शकारा, आभीरी, अग्रा विशिष्ट घटा इत्यादी जमान दर्शविणाऱ्या बोलभाषा त्या त्या पात्राच्या तोंडी अनाव्यात असा संकत भरताने धारून दिला आहे. भाषाभेदाचे तिसरे कारण व्यक्तीचा दर्जा हे होय. नाट्याच्या संदर्भात उत्तम, मध्यम आणि नीच अशी तीन प्रकारची पात्रे भरताने कल्पिली आहेत आणि उत्तम आणि मध्यम पात्रांनी संस्कृत, आणि नीच पात्रांनी प्राकृत भाषा बोलावी असा नियम ठेला आहे. नायक, पदवीय ब्राह्मण, ऋषि मुनी, देव पात्रे ही उत्तम अमात्य, सेनापती, आचार्य, कर्तुवी इत्यादी मध्यम आणि विदूषक, दास, दासी इत्यादी पात्रे नीच—अशा या कोटी आहेत. येथे नाट्यकथेच्या अनुषंगाने येणारे कमी अधिक महत्त्वाचे स्थान आणि नाटकातील कार्य या गोष्टी मुख्यतः अभिप्रेत आहेत, हे लक्षात ठेविले पाहिजे. या तत्त्वानी नाटकात भाषाभेद कसा सिद्ध होतो हे काही वेचक उदाहरणे घेऊन पाहण्यासारखे आहे. नायिका सुशिक्षित, कलासंपन्न असूनही प्राकृत भाषेने बोलते याचे कारण स्त्रीस्वभावाला सरळ, साधी घरगुती भाषा अधिक जुळणारी आहे, वस्तुस्थिति निर्दर्शक आहे, हे आहे. विदूषक ब्राह्मण असूनही प्राकृतमध्ये बोलतो याचे कारण तो नावाचा ब्राह्मण असतो, वेदाध्ययन स्थाने केलेले नसते, हे काही अशी अनेकही, परंतु मुख्य गौण अशी की विदूषकाचे नाटकातील कार्य गौण आहे, केवळ हास्य उत्पन्न करण्याचं आहे. शिवाय हास्य उत्पन्न करताना विदूषक जी मार्मिक टीका करीत असतो ती प्रेक्षकातील खालच्या वर्गांसाठी

कळणे दृष्ट आहे. या दोन्ही दृष्टींनी विदूषकाच्या तोंडी प्राकृत भाषा अमणे हेच उचित आहे. उलट, एखाद्या प्रसंगाचे गार्भीर्य आणि महत्त्व लक्षात घेऊन प्राकृत गोलण्याच्या पात्राच्या तोंडी मुद्दाम संस्कृत भाषा घातल्याची उदाहरणे संस्कृत नाटकात आढळतील. मामाच्या 'पञ्चरात्र' नाटकात बृहन्नला स्त्रीनेपात असल्याने गेहमीप्रभाणे प्राकृत भाषा बोलते; पण रणभूमीवरील उत्तराचा पराक्रम निवेदन करण्यासाठी बृहन्नला जे हा येते तेव्हा विराट म्हणतो ' रणागगावरील युद्ध हे ' उर्जित कर्म ' आहे; संस्कृतमध्ये साग '. कण याने- हून परत आल्यावर शकुतलेच्या विवाहाची आणि ती गर्भवती असल्याची हकाकन त्यांना देवी घाणाने कळते. ही हकीकत अनन्येष्टा समताना प्रियवदा दैमी घाणाचे शब्द जमेच्या तसे संस्कृतमध्ये सागते. याच्या उलट, उचंदीच्या विरहाने वेडा झालेला पुरुरवा जे हा भावनेच्या आहारी जातो आणि नाचत गात बनानून हिटतो तेव्हा अनी सहज अशी प्राकृत भाषा कालिदासाने त्याच्या तोंडी मधूनमधून घातली आहे. लहान मुलांच्या तोंडी प्राकृत स्वाभाविक आहे. म्हणून दुष्यन्त शकुन्तला याचा महा वयोचा सर्वदमन प्राकृतमध्ये गोलतो; आणि वाल्मीकी-आश्रमातील ययाने लहान असलेला सौघातर्का हा शिष्याधी औपत्या सनगड्याशी खाजगी गोलताना प्राकृतच वापरतो. या तात्त्विक ऊहापोहावरून भाषाभेदाची पृष्ठभूमी नीट लक्षात घ्यावी. स्वाभाविकता, बाल- वता, भारदलपणा, नाटकीय कार्याचे महत्त्व इत्यादि कारणासाठी भाषा- भेदाचा दटक नाटयशास्त्रात आढळतो आहे. संस्कृत नाटयकारानी या दडकाचा अवलंब कसोर्गाने, परेच वेळा यात्रिकपणे केल्याने या सरेताला कृत्रिमरणा आलेला दिसतो हे परे; परंतु मूळ योजना तशी नाही. अर्थात काही असते तर सजादानील भाषावैचित्र्य हे संस्कृत नाटयाचे एक राम वैशिष्ट्य झाले आहे यात शका नाही

[६]

कथावस्तू, रचना, पात्रनिर्मिती, सजाद इत्यादि नाटयाच्या घटकाचे विशेष पाहिल्यानंतर आणखी एका महत्त्वाच्या विशेषाकडे आपल्याला वळायचे आहे.

सुहृदातीला नाट्याच्या उत्पत्तीची जी कथा सांगितली तीत नाटक हे 'श्रीइनी-यक' म्हणून, म्हणजे कोणत्याही व्यक्तीला निरपवाद आनंद देणारा बला-प्रकार म्हणून अवतीर्ण झाल्याची कल्पना आहे. विविध प्रवृत्तीच्या आणि वृत्तीच्या लोकांना नाटक आनंद देते तो कशामुळे ? नाटकात अनेक गोष्टी असतात, आणि प्रत्येकाची कुठल्या तरी अशाने क्रमणूक होणे हे काही खोटे नाही. परंतु नाट्यात मूलभूत अशी कोणती गोष्ट आहे की जी सर्व तऱ्हेच्या प्रेक्षकांचे समाधान करू शकते ? या प्रश्नाचे भरताच्या नाट्यशास्त्रात जे उत्तर आहे त्यात संस्कृत नाट्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य पाहावयास सापडते.

संस्कृत नाटकातील कथावस्तू प्रायः दत्तकथा किंवा पुराणकथा यावरून घेतलेली असली आणि नाटकातील प्रमुख पात्रे विशिष्ट गुणाची प्रतीक अशी उदात्त व उदार असली तरी या कथा आणि ही पात्रे सर्वसाधारण मानवी जीवनापासून काही वेगळी आहेत अशी कल्पना कुठेच नाही शास्त्रचर्चेत आणि नाट्यलेखनात मानवी आणि अतिमानवी अशी तटबंदी आटवून देणार नाही. म्हणूनच तर संस्कृत नाट्यात स्वर्गातील पात्रे लीलया पृथ्वीवर येतात आणि पुरूरवा, दुष्यन्त यांच्यासारख्या मर्त्य राजांना स्वर्गस्थानी सहज जाता येते. संस्कृत नाटकातील कथाही घटकेत पृथ्वीवर तर घटकेत स्वर्ग किंवा स्वर्गसदृश अशा स्थानी घडून येते. स्वर्ग आणि पृथ्वी यांचे हे विलक्षण साहचर्य, कसब आणि अद्भुत यांच्या सीमारेषा त्याकाळी फार जवळ होत्या म्हणून निर्माण झाले असेलही. परंतु अधिक महत्त्वाचे कारण मला वाटते ते, भावजीवनाच्या वावरीत देव आणि मनुष्य यात काही फरक नाही, अशी भरताची धारणा. स्वर्गनिवासी देवादिक, तपःसंपन्न ऋषिमुनी यांना निरपवाद सामर्थ्यामुळे आपल्या भावनावर पूर्णपणे स्वामित्व मिळविता येत असेल. त्या मानाने मनुष्य हा दुबळा आणि म्हणून भावनांच्या आहारी जाणारा असा असेल परंतु जीवनातील अनुभवानी ज्या भावनात्मक प्रतिक्रिया घडतात, प्रेम, हर्ष, विषाद, मोघ, घृणा, इत्यादि विकारांनी सुगुदु रमिष्ठित असा जो अनुभव येत असतो, त्यात मूलतः काय भेद आहे ? श्रीनिष्णुचे मन लक्ष्मीवर जडले,

किंवा शिवाला गौरीबद्दल प्रेम उत्पन्न झाले त्यापेची त्यांना जो भावनात्मक अनुभव आला तो दुष्यन्ताला शकुन्तलेबद्दल वाटलेल्या प्रेमभावापासून भिन्न आहे काय ? रामाने सीतेबद्दल, रतीने मद्दनाबद्दल आणि उदयनराजाने वासवदत्तेबद्दल केलेला शोक भावदृष्ट्या वेगवेगळे म्हणता येतील का ? भरताची धारणा अशी होती की बाह्य जीवनात अनेक प्रकारे भेद असला तरी भावजीवन हे सर्वांचे अभिन्न आहे. म्हणूनच नाटकात* त्रैलोक्यातीव्र जीवनाचे प्रतिबिंब येऊ शकते आणि जीवनाच्या या दर्शनाने जो भावनिक अनुभव आपल्याला मिळतो तो सगळीकडे सारखा असतो. हा अनुभव दैवी-मानवी वास्तव-काव्यनिक अशा भेदावर अवलंबून नसतो. हा अनुभव केवळ भावदर्शनाचा असतो.^{१०} भरताची नाट्यविषयक तांत्रिक दृष्टी अशी आहे आणि नाट्य-रचनेचे व नाट्यदर्शनाचे जे संकेत नाट्यशास्त्रात आलेले आहेत ते सर्व या तांत्रिक भूमिरेवरून समितलेले आहेत.

या तत्त्वाप्रमाणे नाटककाराने काही कथा सांगायची, काही विशेष पात्रे निर्माण करावयाची, किंवा संवादातून काही विशेष साधावयाचे, येवढ्यासाठी नाटकाची रचना करावयाची असते असे नाही. जीवन म्हणजे विविध भावाचा अनुभव. नाटककाराने हे भाव नाटकात दर्शनायचे असतात, आणि नटानी त्याचे योग्य प्रदर्शन करावयाचे असते. नाटक दृश्यरूपाने पाहत असताना कथानकाची रचना कशी झाली, पात्राचे स्वभाव कसे साधले, या गोष्टींपेक्षा विविध प्रसंग, पात्रांचे संवाद किंवा उद्गार या सर्वांमधून जे हर्षशोकादि विविध भाव उमळत असतात त्याचा अनुभव प्रेक्षक म्हणून आपण घेत असतो. लेखक आणि नट यांनी हे भावदर्शन यथायोग्य सिद्धीस नेले म्हणजे प्रेक्षकानाही हर्षशोकादि भावाचा अनुभव येतो, ते त्या त्या भावाशी समरस होतात, आणि अशा रीतीने नाट्यापासून ज्ञानदाची प्रचीती येते.

भरताच्या या तांत्रिक मार्गदर्शनाप्रमाणे संस्कृत नाट्याची रचना भावदर्शनाचे एकमेव उद्दिष्ट पुढे ठेवून केलेली असते असे आपल्याला दिग्गज वेङ्कट प्रयोग करणाऱ्या नटग्यावरही ही भावदर्शनाचीच जयानुभवा असणे.

या उद्दिष्टाला नाटकातील कथा, पात्र, संवाद या गोष्टी एकात्राजून साधनीभूत म्हणून वापरायच्या असतात. दुसऱ्या बाजूने ही साधने भावदर्शन उत्कृष्ट किंवा परिणामकारक करण्याला उपयोगी पडतील अशी त्याची योजना करावयाची असते. पहिल्या गोष्टीमुळे कथा, पात्रलेखन, इत्यादि नाट्यघटकाना विशेष महत्त्व प्राप्त झाले नाही. दुसऱ्या गोष्टीचा परिणाम असा झाला की भावदर्शनाचे सुलभ वाहन म्हणून प्रसिद्ध पुरुषाच्या कथा आणि उदात्त व विशिष्ट गुणाची प्रतीक अशी पात्रे याचा उपयोग संस्कृत नाट्याने केला. त्याचबरोबर भाषेचा विलास भावना पुलवायला साहाय्य करतो म्हणून संवादाची भाषा काव्यमय करण्याकडे नाटककाराचा अधिकाधिक कल झाला. अर्थात हे परिणामाचे वर्णन आहे. आणि त्याचा मूलदृष्ट्या विचार आपल्याला पुढे करावयाचा आहे. प्रस्तुत मुद्दा येवढाच की नाट्याची रचना आणि प्रयोग याचे मुख्य उद्दिष्ट भावदर्शन होय आणि हा संस्कृत नाट्याचा प्रमुख स्वतंत्र आणि विशेष होय.

हे भावदर्शनाचे तत्त्व म्हणजेच रसपरिपोषाचे तत्त्व. या तत्त्वाचा परिणाम मराठी नाटककारावर किती झाला आहे हे मुद्दाम सांगायला पाहिजे असे नाही. ज्या नाटकात 'रस' नाही त्यात मराठी प्रेक्षकालाही रस नसतो हा अनुभव आजच्या घडविलेलाही येत असतोच.

[७]

संस्कृत नाट्य हे प्रयोगासाठीच होते किंवा मराठी नाट्यशास्त्र हे एरोपरी प्रयोगाचे शास्त्र आहे प्रयोगासाठीचे काही स्वतंत्र प्रत्येक देशाच्या नाट्यात असतात संस्कृत नाट्यातील नान्दी, प्रस्तावना, भरतवाक्य, याचा प्रयोगाशी असलेला संबंध मागे स्पष्ट केला आहेच. आता ज्याचा नाट्यलेखन आणि रचना याच्याशी विशेष संबंध आलेला आहे असे अभिनयाचे काही सनेन पाहावयाचे आहेत.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांचे सविस्तर वर्णन आहे. अशी नाट्यगृहे त्या काळी अस्तवृत्त असे रामगढ येथील एका गुहेत सापडलेले अवशेष आणि शिलालेख यावरून म्हणता येते. मात्र राज प्रासादातच एक प्रेक्षागृह असे यादवदल 'मालविकाग्निमित्र' नाटकातील पुरावा पाहता शक्य वाटत नाही याला 'सर्गातशाला' म्हणत सर्गातशालेत नृत्याचे आणि नाटकाचे प्रयोग वाग्वार होत : हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' नाटकातील उद्देश्याप्रमाणे, काही वेळेस राजवाड्यातील लोकांच्या करमणुकीसाठी, तर काही वेळेस स्पर्धा म्हणून, अभिनयगुणाची निर्णायक परीक्षा करण्यासाठी म्हणून. एकच विषय घेऊन त्यावर आधारलेल्या सर्गात, नृत्य आणि भावाभिनय यांचा प्रयोग मालविका आणि हरावती यांनी करून दाखविल्या असे वर्णन 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात आहे या प्रयोगाला पंडितकौशिकी हिची प्राश्निक म्हणजे परीक्षा म्हणून नियुक्ती झाली होती. तिच्या निर्णयाप्रमाणे मालविका अभिनयगुणात वरचढ ठरली. स्पर्धा आणि गुणाची परीक्षा या हेतूने नाट्यप्रयोग मुद्दाम घडवून आणावेत असे भरताने नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे. अशा नाट्यप्रयोगात यशस्वी ठरलेल्या नाटककारांना व नटाना राजकडून पारितोषिके मिळत. या पारितोषिकाना 'पताका' (विजयाचे निशाण) असे म्हणतात. धामाने अशी पताका वाग्वार त्रिकल्याचा उद्देश्य बाणभद्राने देऊन आहे.

दोन पात्रे अमली तरी अशा बहुवचनी शब्दप्रयोगानेच दिली जाते. ही सूचना अक सनल्याचे दर्शविते हाच तिचा अर्थ.

दशनी पददा नसल्याचा दुसरा परिणाम पात्रप्रवेशाची सूचना देण्याचा जो सनेत संस्कृत नाट्यात आहे त्यात दिग्ग्न येतो सूत्रधाराची प्रस्तावना सपल्यावर पहिल्या अकांच्या मुख्य दृश्याची सुरुवात आणि रगमचावर येणारे पात्र याचा सूचक निर्देश तो करतो हे मागे मागितले आहेच इतर अकामध्ये प्रेक्षकाने माहीत न झालेले किंवा माहीत नसलेले पात्र प्रवेशणार असले तर पददाभाटून काही वाक्ये बोलली जात आणि त्यावर प्रत्युत्तरादारुल रगमचावरील पात्राने बोललेल्या शब्दावरून प्रवेशणाऱ्या पात्राचे नाव गाव प्रेक्षकाना कळून यावे अशी व्यवस्था असे. येणारे पात्र कोण आहे, त्याचा नाट्यकथेशी काय संबंध आहे, हे प्रेक्षकाना कळले नाही तर ते घोटाल्यात पडतील. असा पात्रप्रवेश अकांच्या मध्ये किंवा नवा अक सुरू होताना 'पददा बदलन' दाग्नविषयाची सोय नसल्यामुळे हा सनेत स्वीकारावा लागला हे आता लक्षात येईल हा सक्त आल्यावर पात्रप्रवेशाची सूचना देण्यासाठी योजलेल्या विशिष्ट तऱानुसार 'चूलिका', 'अकावतार' इत्यादि पारिभाषिक प्रकार शास्त्राने स्पष्ट करून सांगणे ओघानेच आले.

रगमचावर दर्शनी पददा नसल्याचा आणखी एक तिसरा परिणाम अकांच्या आरभी किंवा अकामध्ये दृश्याचे वर्णन करणारी जी रगसूचना नाट्यकार लिहिताना त्यात पाहावयास सापडेल. उदाहरणार्थ, 'बसलेला राजा प्रवेश करते', पुष्पस्येवर निजलेली आजारी शकुन्तला प्रवेश करते' — अशा आशयाच्या रगसूचना वाचून आपल्याला कदाचित हसू येईल. कारण बसलेला राजा किंवा श्येवर निजलेली नायिका या अशा स्थितीत 'प्रवेश' कसा करणार? आजच्या नाट्यलेखनात दृश्याचे नुसते वर्णन केलेले पुरते, त्या वर्णनाप्रमाणे पददा वर जाणाचे प्रेक्षकाना दृश्य दिसते. संस्कृत रगभूमीवर वर जायत्या पददाच नसल्याने दृश्याची सुरुवात कशी करावयाची हे सांगणे आवश्यक होते आणि म्हणून 'प्रविशति' असा शब्द रगसूचनेत मुद्दाम योजावा लागला म्हणजे ही रगसूचना गटाला तर आहेच, पण दिग्दशक, निर्माता जो सूत्रधार त्यालाही

दृश्याची माडणी करण्यासाठी आहे. वरील सूचनेप्रमाणे, 'शानुन्तला'च्या निसन्या अकात शिलातल माडलेला आहे; त्यावर पुष्पशय्या आहे; शानुन्तलेची भूमिका करणारा नट किंवा नटी उचित अभिनय दर्शनीत रगभूमीवर देऊन पुष्पशय्येवर निजेल; आणि मग प्रत्यक्ष सवाशला मुरुवात होते—असा या रगसूचनेचा अर्थ आहे.

संस्कृत नाटकातील अक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा सलग लिहिलेला आहे हे आपण पाहिले आहे. परंतु नित्येक वेळा अकातच दृश्य बदलते. लेखनात अकाची विभागणी अनेक दृश्यात करण्याची पद्धती नमल्याने आणि रगमचावर झटपट पडदे बदलण्याची सोय नमल्याने, दृश्यान्तर दृग्गविषयासाठी संस्कृत नाट्यात अभिनयाचा एक विषय सक्तेत निर्माण झाला. हा सक्तेत 'परिक्रामति' अशा रगसूचनेने सांगितलेला असतो. घग्नेचे वा प्रसगाचे स्थल बदलले म्हणजे रगमचावरील पात्राने 'गोल फिरून' आपण इष्ट त्या स्थली आलो अने दर्शवायचे असते. हा 'गोल फिरण्याचा' सक्तेत मराठी लोकनाट्यात (म्हणजे तमाशात) वापरला जातो हे पुष्कळांना माहीत असेल. या परिवर्तनाचे मूळ संस्कृत नाट्यात आहे रगभूमीवर पडदे आटधानंतर वर उल्लेखिलेले सक्तेत वापरण्याची गरज उरली नाही आणि म्हणून ने मागे पडले, हे उगड आहे.

संस्कृत रगभूमीवर अनीनात पडदा नसे असे मात्र नाही. एक पडदा असे; तो रगमचाच्या मार्गाल भिंतीच्या पुढे असे. या पडद्याला 'पट', 'पटी' 'अपटी', 'नेपथ्य' असे शब्द संस्कृतमध्ये आहेत. या पडद्याच्या मागे नेपथ्य गृह म्हणजे नटानी रगभूमी, वेपभूमी करान्याची जागा (Green room) असे. रगभूमीवर काम नमेल त्यावेळी रगलेली पात्रे या पडद्यात असत पात्राचा प्रवेश या पडद्याच्या आडन व निर्गम या पडद्याआड होत असत. आजच्या रगभूमीवर प्रवेश निर्गमासाठी रगमचाच्या दोन्ही बाजूंना शाङ्गारे पात्रे (Wings) असतात; तसे संस्कृत रगभूमीवर नव्हते त्यामुळे सर्व पात्राची ये जा ही मागून पुढे या पदार्ताने होई. त्याचप्रमाणे रगमचावर नशलेल्या पात्राला उदेशून जेव्हा एखाद्या पात्राला काही मापण म्हणावयाचे असते

त्यावेळी 'पडद्याकडे तोंड करून' म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याकडे पाहून त्याला बोलावे लागत असे हे उघड आहे.

या पाठीमागच्या पडद्याचा उपयोग संस्कृत रंगभूमीवर अनेक प्रकारे होत असे. एक दोन गोष्टी वर सांगितल्या आहेतच. त्या शिवाय रंगमंचावर दारु-विता न येण्यासारखे युद्ध वगैरे प्रसंग, आकाशवाणी, महत्त्वाच्या घोषणा, किंवा विशेष नाट्यपरिणाम साधण्यासाठी बोलावयाची वाक्ये इत्यादि 'नेपथ्ये' म्हणजे या मागील पडद्याआडूनच ध्वनित करण्यात येत. तत्कालीन रंगभूमीच्या मर्यादामुळे आणि दृश्याबद्दलच्या सवेतामुळे 'नेपथ्ये' या रंगरचनेचा उपयोग संस्कृत नाटकात वारंवार केला जातो हे अभ्यासकाना माहीत आहेतच. अर्थात या रंगरचनेने काही वेळेस उत्कट नाट्यपरिणाम देखील साधला जातो याची प्रतीती आजच्या रंगभूमीवर देखील येईल.

पात्राचा प्रवेश या मागील पडद्याआडून होत असे. महत्त्वाच्या पात्राचा प्रवेश साधताना हा पडदा रुबावदारपणे सरकविण्याची सोय असेल अशी कल्पना करता येईल. परंतु एखादी महत्त्वपूर्ण घटना घडली असेल, पात्राचा प्रवेश अचानक व्हावयाचा असेल, प्रवेश करणाऱ्या पात्राच्या द्वारे सभ्रम व्यक्त करावयाचा असेल, तर संस्कृत नाट्यात एक विशिष्ट तंत्र योजित आणि ते म्हणजे रंगमंचावर प्रवेशणाऱ्या पात्राने नेहमीप्रमाणे पडद्याआडून न येता, हा मागील पडदा उचलून (अपटीक्षेपेण) प्रवेश करावयाचा. हे प्रायोगिक तंत्र आणि त्यातील सजेताचा अथ संस्कृत नाट्याचे खास वैशिष्ट्य म्हटले पाहिजे.

संवादाला बाबतीत संस्कृत नाट्याला असेच काही सजेत करावे लागले आहेत. नाटकातील प्रत्येक भाषण प्रेक्षकाना ऐकू गेलेच पाहिजे यात शका नाही, मग ते कितीही राजागी असो, गुप्त असो किंवा आढोशाने बोललेले असो नेहमीच्या व्यवहारात स्वतःशी काढलेले उद्गार, दोन व्यक्तींचे राजागा समापण, एखाद्याच्या भाषणावर दुसऱ्याने आडून केलेली टीका, इत्यादी गोष्टी असतातच आणि त्या दुसऱ्याला ऐकू जाणार नाहीत अशा बेताने आपण करित असतोच. नाटकात एकीकडे नाटकीय पात्राना त्या ऐकू येणार नाहीत, २१

अगदी अज्ञानाच्या रागवत्या प्रेयकाळा मात्र ऐकू येतील, अशा रीतीने बोलण
याच्या असतात. या विरोधमय अडबडीमुळे एक प्रकारची दृष्टिमत्ता नाट्यात
निर्माण होते. आणि हा दुहेरा सत्रघ मुचनिष्यासाठी काही सक्त योग्ये
अपरिहार्य होते. मरताने चालू 'लेखघर्मी' म्हणून सहज, स्वाभाविक आणि
'नाट्यघर्मी' म्हणून नाट्याने व्यक्त करावयाचा अभिनय असे नाव दिले आहे.
या तत्वाप्रमाणे सत्रांतर्गत भाषणाचे भाग पडतात 'सवश्राव्य' म्हणजे रग-
मचावराल पात्रे व प्रेयकाळा मर्त्यांना ऐकू येईल असे, 'प्रकाश' म्हणजे प्रसन्न
उपट भाषण, दुसरे 'नियतश्राव्य' म्हणजे प्रेयकाळा नेहमाच ऐकू येईल असे,
पण रगमचावराल पात्रांनी अर्जात एकावयाचे नाही किंवा काही पात्रांनीच
एकावयाचे, असे भाषण. या नियतश्राव्य प्रकारातील 'स्वगत' किंवा 'आत्मगत'
असे ज भाषण असते ते पात्राने स्वतः प्रेयकाळा विश्वासात घडून बोलल्या-
सारखे शब्दावयाचे असते, आणि अशा स्वगत भाषणातून त्या पात्राचे मनागत
प्रेयकाळा कळत असते. काही भाषण देण पात्रांनी स्वतः आपसात करावयाचे
असते, रगभूमीवरील इतर पात्रांनी ते न ऐकल्याचा उहाणा करावयाचा असतो,
याच 'जनान्तिक' म्हणजे देण पात्रांनी 'ज्ञानसु जाऊन, एकाकडे' बोललेले असे
म्हणतात हे जनान्तिक दृष्टीपण्याची संस्कृत नाट्यांतल पद्धती अशी असे का
जालणाऱ्या पात्राने उच्च्या हाताचा अगडा आणि करागुली गती घडून घडून
मधली तीन भेटे फाकून उच करावयाची, चालू 'त्रिपतकरण' असे नाव
असून या अभिनयाने ह भाषण जनान्तिक असल्याची सूचना मिळत असे.
कथाविकासाच्या ओघात एखादी गुपित गोष्ट किंवा रहस्य प्रेयकाळा सांगण्याची
बरी वाट ही तर त्यावेळी 'अपचार्य' किंवा 'अपवारत' पद्धतीने म्हणजे
इतर नाटकीय पात्रांना 'घडून' ह भाषण म्हटले जाई. आणि ते म्हणताना
पात्राने इतर पात्राकडे पाठ करून प्रेयकाळामोर हे रहस्यप्रकाशन करावयाचे,
असा हा सक्त योग्य जाई. रगभूमीवर नसलेल्या पात्राला उद्देशून बोलताना
पट्टाकडे तांड करून जालण्याची एक पद्धती होती, किंवा उद्देश्य वर केला
आहे. पण ज्या पात्राला उद्देशून शब्दावयाचे ते पात्र पुढे थोड्या वेळाने
रगभूमीवर यायचे नसेल, किंवा गौण पात्र असल्याने आणि मुत्सुर्गत नाट्य

दृग्नाच्या दृष्टीनेही त्या पात्राचे रगभूमीधर येणे इष्ट नसेल, तर संस्कृत नाट्यात 'आकाशभाषित' योजण्याची पद्धती आहे. रगमचावरील पात्राने 'आकाशे' म्हणजे वर, आपण गॅलरीकडे पाहू त्याप्रमाणे, एका बाजूला पाहून भाषण म्हणावयाचे. आणि नमलेल्या पात्राचे उत्तर ऐकल्याचा अभिनय करून त्याचे भाषणही आपणच म्हणावयाचे, असा हा मनेत आणि अभिनयप्रकार आहे.

सवाद बोलण्याच्या या तऱ्हा आणि त्या व्यक्त करणारा साकेतिक अभिनय नाट्यदर्शनातील काही आवश्यक गोष्टी लक्षात घेऊनच भरताने सांगितले आहेत हे त्याच्या लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी या भेदावरूनच उघड होते. नाट्यात कितीतरा भाग असा असतो की जो प्रेक्षकांनी कल्पनेने जाणून घ्यायचा असतो, मानून घ्यायचा असतो नाट्यातील हे अपरिहार्य मानीव (make believe) आजही नाहीसे झालेले नाही, कधीच नाहीसे होणार नाही. सवादातील वरील 'स्वगत' आणि 'उघड' हे प्रकार मराठी रगभूमीवही रूढ होतेच. आधुनिक नाट्यतंत्राच्या प्रभावाने वास्तववादाकडे आपण अधिकाधिक वळू लागले तेव्हा सवादाचे वरील प्रकार कृत्रिम म्हणून आपण वर्ण्य केले, हे ठीकच आहे. परंतु मुळात त्यात नाट्यातील 'मानून घेण्याचा' भाग आहे. येवढे लक्षात ठेवायला पाहिजे



रगमचावरील प्रयत्न दृश्याच्या मांडणीत अगदी ठळक गोष्टींचा उपयोग त्या काली शक्य असावा. शिलातल, तिहासन, रथ अशा काही गोष्टी मांडल्या जात असल्यात. बाजूचे बरेचसे प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले जात असावे आणि काही सूचक प्रतीकाने साधले जात असावे. शेक्सपियरच्या नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाटकात जी स्थल काल व्यक्ती याची दीर्घ आणि रेखाव वर्णने आढळतात त्यांचे प्रयोजन नेपथ्यरचनेची उणीव भलून वाढून प्रेक्षकांच्या कल्पनेला शब्दिक साहाय्य देणे हेच असले पाहिजे. शरीरावयवाचा साकेतिक अभिनय याच उद्देशाने विस्तारपूर्वक सांगितलेल्या आहे.

प्राकृत सट्टकात अकाण्वजी 'ज्वनिकांतर' असा प्रयोग आहे पुढील काळात दर्शनी पद्धती आला असल्यास न कळे, परंतु संस्कृत नाटकात ज्वनिका क्रिया यजनिवा या शब्दाने पद्धतापेक्षा ग्रीम वेदातून आलेले पद्धतीचे

‘कापड’ हाच अर्थ अभिप्रेत असतो. ग्रीक रंगभूमीच्या परिणामाचा जसा इथे सशय नाही त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष पदद्याचाही नाही. भाषाने ‘ऊरुभङ्ग’ नाट्यात ‘यवनिकास्तरण’ असा शब्द वापरला आहे तो ‘आच्छादनाचे बख्त्र’ येवढ्याच अर्थाने.

[८]

संस्कृत नाट्याचा अखेरचा महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्यात शोकात्म नाट्य नाही, ट्रॅजेडी नाही. ग्रीक नाट्य आणि रोक्सपिअरची नाटके याच्या तुलनेने, ट्रॅजेडीचा अभाव हा अनेक विचारवनांना संस्कृत नाट्याचा नुसता विशेष असे वाटत नाही, तर संस्कृत नाट्याची ती विशेष उर्णाव वाटते. जीवनाचे खोल आणि गर्भीर चित्रण ट्रॅजेडीत असते. संस्कृत नाट्य त्या मानाने थिटे पडते, असा मनाचा ग्रह होणे शक्य आहे. पण हा ग्रह अधिक व्यापक स्वरूपाचा आहे हे आरम्भीच लक्षात घेतलेले बरे.

शोकात्म नाट्यात मानवी जीवनाचे दुःख, हृदय पिळवटून टाकणारी व्यथा-वेदना आणि जीवनाचा खोल अर्थ सुचविणारे तत्वज्ञान यांचे हृदयस्पर्शी प्रतिबिंब असते. संस्कृत नाट्यकारांना मानवी जीवनाचे दुःखच कधी कळले नाही अशी जर कोणी कल्पना करून घेतली तर ते नुसते प्रामादिक नव्हे, हास्यास्पद होईल. त्रैलोक्यातील सुखदुःखात्मक भाव नाट्यात प्रकट होत असतो असे भरताने म्हटले आहे. त्याचाच अनुवाद करून कालिदास म्हणतो की सत्व, रज आणि तम या तीन गुणानून उफाळणारे लोकचरित आणि त्यांची निगडित असलेल्या हर्षशोकादि नाना भावना नाट्यात दिसून येतात.^{१२} संस्कृत कर्त्रींनी लिहिलेल्या नाटके पाहिल्या म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरमाचे चित्रण त्यांनी कर्त्री प्रमाणीतने केले आहे ते कळून येईल. उदयनाचा वानवदत्तेनदलचा शोक; शकुन्तलेच्या, वासवदत्तेच्या, सीतेच्या अतरातील मर्मभेदक व्यथा; दुष्यन्ताच्या आणि रामाच्या वेदना; भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यांनी केलेल्या विलाप; चारुदत्त आणि चर्चनदास यांना मुळावर देण्याच्या प्रसंगी निर्माण

झालेले कारुण्य, क्रिबहुना, शत्रुनाशला सासरी पाठविष्याच्या घरगुती प्रसंगी देखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी याना आलेले गहिवर अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनापुढे तरळत येतात. 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादि नाटकात तर मुक्तान्त झालेल्या असूनही मनावराल कारुण्याचा टप्पा पुसला जात नाही जीवनातील सुखदुःखाची भाषा करुणान्या शास्त्रकाराना आणि नाटककाराना दुःख कळले नाही असे कसे म्हणता येईल ? संस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भरभूतीसारखा लेखक तर करुणभावनेलाच जीवनात अग्रस्थान देतो. परंतु शोक असूनही संस्कृत नाट्यात शोकात्म नाट्याचा बंध (Formal Tragedy) नाही, अशी ही वस्तुस्थिती दिसते. याची कारणे शोधली पाहिजेत.

शोकात्म नाट्याचा हा प्रश्न कथावस्तू, सविधानमाची मांडणी, पात्र-निर्मितीच्या कल्पना, भावदर्शन, रगभूमीचे प्रायोगिक तरेत अशा अनेक गोष्टींशी आपापल्या पराने निगडित आहे. रगभूमीवर कोणत्या गोष्टी दाखवू नयेत, यामधी बरेच वर्ज्यावर्जांचे नियम नाट्यशास्त्रात आहेत उदाहरणार्थ चुबन, आलंभन, शयन व निद्रा, मारामारीचे व युद्धाचे प्रसंग, मृत्यू इत्यादि गोष्टी नाट्यात दाखवू नयेत असा हा दडक आहे ^{१३} यामुळे प्रमुख पात्राचा मृत्यू दाखविणारे शोकात्म नाट्य रचले गेले नाही असे वाटणे स्वाभाविक आहे. परंतु भरताच्या दडकामुळे संस्कृत नाट्यात शोकात्मिका झाली नाही असे म्हणणे बरोबर होणार नाही. थोडा विचार केल्यानंतर असे दिसून येईल की वर्ज्यावर्जांचे असे नियम अनेक कारणानी रूढ होतात. नाट्यप्रयोग ही सामुदायिक आस्वादाची गोष्ट आहे. प्रेक्षकात विविध संस्कारांचे आणि वेगवेगळ्या पातळीवरचे लोक असतात, स्त्रिया असता, मुले असतात. हा समिष्ट जमाव लक्षात घेतला म्हणजे अभिरुचीचे काही नियम आवश्यकच होतात. आपल्या संस्कृतीप्रमाणे काही गोष्टी जाहीरपणे करणे किंवा त्यांचे प्रदर्शन करणे हे उचित नाही. शयन, निद्रा इत्यादि गोष्टी अशतः औचित्याच्या तत्त्वाप्रमाणे आणि अशा स्वभाविक असूनही नाट्योचित नसल्यामुळे रगभूमीवर दाखविण्याची जरूर नसते याशिवाय, रगभूमीच्या म्हणून काही मर्यादा असतातच. आणि प्रायोगिक तः निर्तीही

प्रगत झाले तरा वाहने आणि प्रवास, युद्ध, मोठ्या जमावाचा हलफटोळ, इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष रंगमंचावर कथा प्रदर्शित करणार ? भरताचे वर्ज्यावर्ज्याचे नियम काही नैतिक बुद्धूषणानून निर्माण झाले अशी कल्पना करण्याऐवजी त्या नियमांच्या माग जी सांस्कृतिक आणि रंगभूमीविषयक दृष्टी आहे ती समजून घेणे अधिक महत्त्वाचे आहे

या अनुरोधात नाट्यरचना आणि प्रयोग यासंबंधी भरताने मांडलेली निःसारखरणी अर्थाच महत्त्वाची आहे. नाट्यकथा म्हणजे नेचळ काही घटना, शारारिक आणि मौनिक घटनादी, अशी कल्पना भरताच्या नाट्यशास्त्रात नाही. नाट्य हे जीवनाचे प्रतिबिंब आहे आणि त्या दृष्टीने जीवनातील घटना व प्रसंग नाट्यात चित्रित होतातच. पणु नाट्याचा स्रवध या घटनाशी साक्षात असण्या ऐवजी, या घटनानी जी भावनिक स्थित्यतरे होतात त्याच्याशी अधिक आहे. आणि म्हणूनच मृत्यू किंवा युद्ध याच्या दृश्यात्मक चित्रणापेक्षा त्यानी उत्पन्न केलेला मनोभाव नाटककाराने वर्णन करणे आणि नगनी तो अभिनयाच्या अगानी प्रकट करणे नाट्यात अधिक अवश्य आहे.

त्याचप्रमाणे कथेचा विकास म्हणजे नायकाने काही इंगित प्राप्त करून घेण्यासाठी केलेल्या प्रयत्नाचे दर्शन. नायक हा आदर्श व गुणी असल्याने त्याच्या प्रयत्नात विघ्ने भली तरी नेवटी त्याला यश लाभल्याशिवाय राहणार नाही अशी श्रद्धा संस्कृत नाट्याची कथा आणि त्या कथेच्या नायकाचे चरित्र याच्या मुळाशी आहे. म्हणूनच संस्कृत नाट्यात कितीही उत्कट शोकभावना प्रकट झालेली असली तरा नायकाच्या यश सिद्धीने नाटकाचा नेवट झालेला दिसते. संस्कृत नाटक सुप्तान्त असते याचे कारण प्रेक्षकांना मुग्धवावयाचे एवढेच खरोखर नाही : हा सुप्तान्त एका विशेष श्रेतेनून आलेला असतो.

याचा अर्थ असा की शोकात्म नाट्याचा प्रश्न नेवट एक वाङ्मयीन किंवा प्रयोगविषयक प्रश्न नव्हे. त्याचा स्रवध जीवनाशी आणि जीवनविषयक तात्त्विक दृष्टिकोनाशी आहे काही जीवनविषयक मूल्ये आणि श्रद्धा यांचा स्वीकार नेचळ तरच शोकात्म नाट्य समवेळ, एरव्ही नाही. ग्रीक आणि रोमनभरचे नाट्य यांच्या उदाहरणाने हा मुद्दा स्पष्ट होईल. ग्रीक नाट्यात देव आणि दैव या

शक्ती आहेत. या प्रबल शक्ती मानवी प्रयत्नाचा आणि मानवाचा, प्रसंगी अर्ध दैवी व्यक्तीचा देखील, त्याच्या लहरीप्रमाणे चुराडा करतात या शक्तीशी जुग देताना एखादी महान व्यक्ती जे विलक्षण धैर्य दाखविते त्याने आपण दिपून जातो, उचेजित होतो, आणि या लढ्यात त्या व्यक्तीचा जो अंत होतो त्याने आपल्या हृदयात काढण्याचा, सहानुभूतीचा पूर दाटून येतो. त्या व्यक्तीच्या उज्ज्वल जीवनाने आपल्यालाही उग्रत झाल्यासारखे वाटते, पण तिचा नाश आपल्याला बटका लावल्याशिवाय राहत नाही ही आकात्मिका ग्रीक नाट्यात अशी शोकात्मिका निर्माण झाली ती देव व देव यात्रिपयी ग्रीकांच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून. भारतीय तत्त्वज्ञानात ह्या कल्पनाच नाहीत. देव म्हणून वादी वेगळी निपटुर लहरी शक्ती आहे अस आपण मानित नाही. व्यक्तिमात्राचे प्रत्यक्ष आचरण, त्याचे पापपुण्य, आणि मचित हेच देव जीवनाचे भोग मनुष्य भोगतो ते आपल्याच कर्मांचे फल म्हणून. भारतीय तत्त्वज्ञानाला देव लहरी, मत्सरी, सहारात आनंद मणारा असा नाहीच. तो पक्षपातीही नाही. उलट दुष्टाचे निर्मूलन करून सज्जनाना मरक्षण देणारा असा तो आहे! ह्या श्रद्धा स्वीकारत्या म्हणजे लहारा जेव्हा ममरा दैवत्या सामर्थ्याने धीर पुरुषाचा नाश होण्याची शक्यता उरत नाही, आणि मग शशा प्रकारची शोकात्मिका पण संभवत नाही.

शेकाम्पिअरच्या शोकात्मिका नाट्यात दैवाची प्रतिक्रमता असते परंतु एखाद्या महान पुरुषाचा नाश घडून येतो तो त्याच्या स्वभावानेच काही अनिरीती विरोधानुळे. मॅकबेथची अती महत्त्वाकांक्षा, ऑथेलोचा सारासार विवेक नष्ट करणारा मत्सर, हॅम्लेटचा निद्रिय मनविणारा अतिप्रिचारीपणा—या विद्वानांनी त्याच्या जीवनाचा अंत झालेला आहे असे आपणाला दिग्मन येते. सस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा ह्यांनी त्यामुळे 'गुणा दोषायन्ते' असे स्वभावज्ञान सस्कृत नाट्यात सापडणार नाही असून महत्त्वाची गाष्ट अशी की भारतीय तत्त्वज्ञानाप्रमाणे मानवाचे जीवन हे पुण्यार्था मारणेच आहे. मानवाची क्रिया म्हणजे दोषत्यातरी पुण्यार्थाच्या मिडीमाठी पणती वाट्यात ही वाट्याळ करताना गुणी, प्रामाणिक, प्रयत्नशील मनुष्य

के हातरी सिद्धीला पोहोचल्याशिवाय राहणार नाही, अशी श्रद्धा या तत्त्वज्ञानात अभिप्रेत आहे. पुरुषार्थासाठी घटपटणारा नायक अनेक सक्तातून आणि दुःख अनुभवातून जाईल; त्याच्या महनशीलरणाचा आणि शारारिक, मानसिक सामर्थ्याचा अन्त लागण्याची वेळ येईल, पण त्याचा अन्त होणार नाही; शेवटी सिद्धीचे फल त्याला निश्चित प्राप्त होईल. या श्रद्धेप्रमाणे पुन्हा शोकात्म नाट्य असमरनीय ठरते. उभय दृष्टीने शोकात्म नाट्याचा प्रश्न असा जीवनविषयक तत्त्वज्ञानात गुनलेला आहे.

या प्रश्नाचा आधुनिक दृष्टीने निवार करताना पुष्कळांना असे वाटेल की ही जीवनविषयक दृष्टी सदांप्र आहे, आणि या श्रद्धा अपुऱ्या आहेत, फसऱ्या आहेत, अवास्तव आहेत. असे मानावयाचे म्हटल्यास जीवनविषयक मूल्येच बदलली पाहिजेत ती बदलली तर ग्रीक नाट्याप्रमाणे किंवा रोमनविषयक नाटकाप्रमाणे दार्शनिकेची रचना आपल्याकडेही होऊ शकेल. इंग्रजांच्या वळणाने आपण रोमनविषयक नाट्य मराठीत आणली तेव्हा मराठी ग्गभूमीवर ट्रेजेडी अर्थातर्ण झाली हे आपल्याला माहीत आहेच. पुढे रोमनविषयक तऱ्यांचे अनुकरण करून नाट्याचार्य साडिल्ल्यानी 'माऊजकी', 'सवाई माधवराजाचा मृत्यू' आणि गडकऱ्यानी 'एकच प्याला' अशी नाटके रचली. आणि मग निपरात देव आणि नायकाच्या स्वभावातील काही प्रलयकारो टोप यांचे चित्रण करण्याची प्रथा रंगभूमावर रुढ झाली हा इतिहासही आपल्याला माहीत आहे. परंतु असे चित्रण करताना आणण पाही श्रद्धा बंदकल्या आहेत, सोडून दिल्या आहेत, याचा विस्तर पडू देऊ नये. संस्कृत नाट्याच्या उमान्यात या श्रद्धाचा लोप व्हावा अशी परिस्थिती कधी निर्माण झाली नाही. आणि म्हणून जीवनाचे आदर्श प्रतिनिध दागविणाऱ्या नाट्याला दार्शनिकेची वाट चालण्याचे कारण पडले नाही.

मला वाटते की हा प्रश्न याहून अधिक सोल आहे. ट्रेजेडीची रचना करावयाची म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन आम्हाला दिसते तसे वास्तववादाच्या भूमिकेवरून रंगवायचे, किंवा काही जुन्या श्रद्धा सोडून रावयाच्या, येवढेच नाही. ट्रेजेडीला काही श्रद्धा सोडल्या लागल्या तर तमऱ्या ~~काही~~ काही

लागतात. ट्रेजेडीचे सामर्थ्य दुःखाचे चित्रण आणि नायकाचा अन्त यावर अवलंबून नाही विरोधी शक्तीशी ज्या धैर्याने त्याने झुज घेतली आणि स्वतःचा नाश ओढवून घ्यावा लागला तरी विरोधी शक्तीहून आपण अधिक महान असल्याचा जो प्रत्यय त्याने आणून दिला त्यात ट्रेजेडीचे खरे सामर्थ्य आहे. नायकाला विरोधी असणाऱ्या या शक्ती प्रतिगामी आहेत अशी एक श्रद्धा या द्वंद्यात अनुस्यूत आहे हे बारकाईने लक्षात घेतले पाहिजे. विरोधी शक्तीचे असे दर्शन क्लिप्त शक्य आहे, आणि नायक धैर्याची वेवढी उची गाठू शकतो, त्यावर शोकात्म नाट्य अवलंबून राहिल, हे यावरून दिसते. जीवनाच्या काही श्रद्धा आणि मूर्खे अशी असतात की प्रत्यक्ष अनुभवात त्याची पायमल्ली झालेली दिसत असली तरी नाट्याच्या बन्धात, म्हणजे मोठ्या समूहाने एकत्र येऊन घ्यावयाच्या अनुभवात, या श्रद्धास्थानाना जपणे जरूर असते. गडकन्यानी 'पुण्यप्रभाव' नाटकात वृथावनाचे हृदयपरिवर्तन झालेले दाखविले त्यावर बहुतेक सर्व टीकाकारांनी वास्तववादाच्या भूमिनेवरून प्रहार केले आहेत; आणि एका वार्डच्या बडबडण्याने माणूस असा एकाएकी 'गाय' बनलेला दाखविणाऱ्या गडकन्याना हास्यास्पद ठरविले आहे. पण जरा शात आणि तटस्थ दृष्टीने विचार केला तर दिसेल की येथे प्रश्न आहे तो खलपुरुषाच्या परिवर्तनाचा आणि नाटकाचा सुखान्त साधण्याचा नाही. प्रश्न आहे स्त्रीच्या पात्राचा, स्त्रीच्या समानाचा (A woman's honour). जीवनाच्या अनुभवात स्त्रीच्या समानाची धुळघाण करणारे नरपशू असतीलही, परंतु नाट्यदर्शनाच्या सामूहिक वेदीवर एक अशहाय स्त्री अशी बळी पडलेली दाखविली तर सर्वसाधारण माणसाची जीवनावरचीच श्रद्धा उडून जाईल ! स्त्रीच्या समानाचे रक्षण करण्याकरिता जगात युद्धे झाली असे इतिहास आपल्याला सांगतो. आपले रामायण आणि महाभारत यांनुच स्फुरले आहे. स्त्रीच्या समानासाठी तिथे एका मानवी गटाचा विभ्रंश फरायला मानवाने मागे पुढे पाहिले नाही, तिथे एका स्त्रीचा नाट्यासाठी बळी कसा देता येईल ! आता स्त्रीचे पात्रिय व समान हे मुख्यच आम्हांला मान्य नसेल तर मोठे वेगळी माणस मुद्दा असा की शोकात्म नाट्य निर्माण व्हायला तिला त्याची

निर्मिती न होण्याला अशा काही जीवनविषयक श्रद्धा आणि मूल्ये याची दृढ वैयक्तिक अगोदर सिद्ध असावी लागते. अगदी अलीकडे, अमेरिकन नाटककारांच्या ज्येष्ठ पिढीतील अग्रगण्य नाटककार आर्थर मिलर याने 'ट्रुसिव्ह' नावाची शोकात्मिका रचली ती एक जुना ऐतिहासिक काळ घेऊन. जादूयोगा व भुताटकी यावर विश्वास असणारा एक गट आणि ख्रिस्ताच्या उपदेशाप्रमाणे वेचळ ईश्वराने विश्वास असणारा दुसरा गट यांच्या द्वंद्वाने ही शोकात्मिका आकार घेत म्हणजे इथे काही गंभीर श्रद्धांचा प्रश्न आला. काही विशेष श्रद्धामूल्यामुळे जशी ट्रेजेडी निर्माण होते तशी दुसऱ्या काही मूल्यामुळे ट्रेजेडी रचताही येत नाही, असे या उदाहरणावरून दिसते. संस्कृत नाट्यातील शोकात्मिकेचा प्रश्न अशा गोल भूमिनेवरून पाहणे आवश्यक आहे.^{१४}

संस्कृत नाट्यात शोकात्मिका का नाही याची कल्पना बरीच एकदर विवेचना- करून यावी. मात्र संस्कृत नाटकात शोकात्मिका मुळीच नाही असे नाही. भासाची 'ऊरुमङ्ग' आणि 'कर्णभार' ही एकाची नाटके शोकात्मिका आहेत असे माझे मत आहे. मीमांसी गदायुद्ध खेळून दुर्योधनाच्या माझ्या चिरडल्या गेल्या, त्यानंतरच्या त्याच्या जीवनाचे मृत्यूपर्यंतचे अंगरेचे क्षण 'ऊरुमङ्ग' नाटकात भासाने नाट्यरूपाने टिपले आहेत. 'कर्णभार' नाटकात कर्णाच्या जीवनाचे अंगरेचे दर्शन आहे. या दोन्ही एकात्मिकांची शोकात्मिका नाट्याला अनुकूल अशी रचना करण्यासाठी भासाने महाभारतातील व्यक्तिचित्रणाचा आदर्श पार नदरून टाकला आहे. महाभारतातील दुर्योधन आणि कर्ण ही दोन्हीही खल पात्रे. त्यांचा मृत्यू हे त्यांना मिळालेले पापकर्मांचे फल. ही भूमिका घेतली तर ही शोकात्मिका नाट्ये होणार नाहीत. ज्या प्रमुख पात्राचा मृत्यू किंवा विनाश दाखविला अमतो त्याची व्यक्तिरेखा एका महान पण हुदईवी व्यक्तीची रेखा अशी रंगविली नाही तर त्या पात्राच्या मृत्यूने आपल्याला सहानुभूती वाटणार नाही, त्या व्यक्तीच्या उदात्तेचा टप्पा आपल्या मनावर उमटणार नाही; आणि मग अकारण घडलेल्या प्रत्ययानून जीवनाचे जे गंभीर दर्शन होते तेही होणार नाही महाभारताच्या कथेत असे झाले आहे. त्यामुळे कर्ण-दुर्योधनाचा मृत्यू दुष्टाचा सहार आणि सज्जनाचा विजय या कोटीत घेऊन, शोक वाटण्याऐवजी हर्ष आणि

समाधान याचा अनुभव येतो. भासाने दुर्योधन आणि कर्ण यांना म्हाननेच्या भूमिदेवर उमे केले आहे. दोघेही कृष्णाच्या आणि पांडवांच्या रूपाने भाकारित शापेच्या देवी आणि प्रकळ शक्तीशी निरुताने झुज घेतात आणि यात त्यांच्या अगचे तेज आणखी उज्ज्वल होते. या दोघाची भूमिका न्यायाची होती इ मूचित करण्यासाठी भासाने त्यांच्याभोवती सहातुभूतीचे वातावरण निर्माण केले आहे. भीम गदायुद्धाचा नियम मोडून क्षत्रियाला अनुचित वागला हे भासाने प्रभावीपणे दाखविले आहे; आणि मरणापूर्वी दुर्योधनाची त्यांच्या आईवडिलांशी, राण्याशी आणि एकुलत्या पुत्राशी समरागणावर भेट झाल्याचे दाखवून त्यातून दुर्योधन हा गुरुजनाविपर्या श्रद्धा आणि आदर बाळगणारा पुत्र, प्रेमळ पण मानी पती आणि अत्यंत वस्त्रल पिता असल्याचे दर्शविले आहे. 'कर्णमार' नाटकतही शल्याची व्यक्तिरेखा महाभारताप्रमाणे कर्णाला विरोधी न दाखविते अत्यंत अनुकूल अशी रंगवून, आणि कर्णापासून पांडवांच्या साठी क्वचकुडले हिरावून घेतल्यावर एका उदार व भोळ्या जीवाला आपण पसविले याचा पश्चात्ताप दन्द्रालाच झाला असे दाखवून, कर्णाच्या भोवती विलक्षण सहातुभूतीचे वातावरण भासाने निर्माण केले आहे. या चित्रणाच्या जोडीला भासाने या दोन्ही व्यक्तींमध्ये एक स्वभावविरोध असा दाखविला आहे की त्या स्वभावामुळेच त्यांचा विनाश घडून येतो असे आपल्याला वाटते. दुर्योधनाचा मानीपणा आणि कर्णाचे अमर्याद औदार्य त्यांना विनाशाकडे नेचून नेतात. या स्वभावधर्मांचा कुठे लगाम घालता आला असता तर त्यांचा विनाश होता ना. असा मनाचा ब्रह्म भासाच्या नाट्यरचनेमुळे होतो. परन्तु अग्रेसर, दुर्योधन आणि कर्ण मृत्यूला झगळ करतात ते हसनमुत्वाने. या असेल्या क्षणां वेद नारी, रत नारी. आपल्या स्वभावधर्मांप्रमाणे जे शक्य होते ते आपण सरे केले, असे समाधान दुर्योधन आणि कर्ण यांना आहे. त्यांचा मृत्यू प्रयत्न विना कल्पनेने पाहताना आपण कारीतरा प्रत्यकारा पण इव्य, उदात्त पाहिले असे आपल्याला वाटते. यामुळेच ह्या एकद्विका शोकात्म नाट्याचा रचनाकथ घडून आल्या आहेत असे म्हणता येते. या चित्रणासाठी भासाने महाभारत इमे दाखला मारले, तसे भरताचे वर्णान्यांचे नियमही घुगळून

दुमरे व्याख्यान

संस्कृत नाट्यरचनेचे पद्य

आहूती आणि आशय

(१) समीक्षेतील अडचणी :

दीर्घ काल — उमल्लब्ध साहित्य थोडे

कालनिर्णयाची अशक्यता

भूमिका — एक उदाहरण — एकदर महत्त्वाचे नाट्यसाहित्य

(२) दृश्यरूपकातील वर्गीकरण : दोय

वेगळ्या दृष्टीने समालोचन

(३) प्रणयप्रधान नाटके :

(अ) प्रणयप्रधान दरबारी नाटक : उदाहरणे; संनैसाधारण
महत्त्वाचे विंगेष

(ब) सामाजिकाकडे कळ : दरबारी व सामाजिक वातावरणाचे
मिश्रण

स्वाभाविक व अद्भुत यांचे मिश्रण

(क) सामाजिक नाटक : 'प्रकरण-नाट्य'

(४) पुनर्जीवनाची नाटके :

'मौलना'च्या नाटकातील मुगलानेह, नेळकर आणि का.नाल
वातावरण

पुनर्मीलनाची नाटके सुखान्त असूनही गभीर
प्रगयाचे गभीर व खोल चित्रण
उत्कृष्ट नाट्याची निर्मिती

(५) वीरसाची नाटके :

वीर याचा व्यापक अर्थ

(अ) चरित्रात्मक नाटक

(आ) व्थायोग व डिम

(इ) वीर व गृहकार

(ई) राजकीय हेतूने स्फुरलेली नाटके

(उ) राजकारणी नाटक — तत्त्वसवाद

(६) हास्यरसाची नाटके :

हास्यरसाचे स्थान व चित्रण — शूद्राचा प्रयत्न

कालिदासाचा फसलेला प्रयोग

प्रहसन — वैशिष्ट्ये

— एक चांगले उदाहरण

(७) तत्त्वप्रचाराची नाटके :

धार्मिक प्रचार

प्रतीकात्मक नाटक

(८) रचनेचे इतर बन्ध :

एकाकी नाटक

भाग — एकपात्री नाटक

(९) सनाचे प्रयोग :

(अ) भागाचे कतृत्व : पूर्वरगातील मुधारणा — दिकुश

रगमच — भव्य दृश्याचे दर्शन — सोंगाची

योजना — मानुषीकरण — स्वप्नदर्शन

- (आ) नाटकत नाटक — 'गर्भनाटक'
- (इ) बाहुल्याचा खेळ
- (ई) स्फटिकाची भिंत — नेपथ्यरचना
- (उ) नृत्यनाट्यार्ची योजना

संस्कृत नाट्याचे सर्वसाधारण आणि काही असाधारण विदोष पाहिल्यानंतर आता संस्कृत नाटकाचा समार नजरेजालून घालण्याचा आहे. भासापासून राजजोगरापर्यंत म्हणजे जवळजवळ हजार चारशे वर्षांचा दीर्घ कालखंड या अवलोकनात अभिप्रेत आहे. इतक्या दीर्घ कालात कितीतरी संस्कृत प्रसृत नाटके लिहिली गेली असतील. परंतु त्यापैकी फार थोडी आज उपलब्ध आहेत; काहीचा उल्लेख वाङ्मयसमीक्षेच्या ओघात ऐकायला मिळतो; गार्गीची सर्व फालाच्या अथाग उदरात गडप झाली आहेत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्याचे नमुने शोधून काढण्याचा प्रयास काहीसा नुटित, अपुरा ठरण्याचे आणि काही अंशी अनाकिक ठरण्याचे भय आहे, हे कबूल घेणेच पाहिजे. परंतु नष्ट झालेली नाटके पुन मिळण्याचा मभव कमी असल्याने उपलब्ध नाट्यसाहित्याचाच परामर्श घेण्या- शिवाय दुसरा मार्गच उरलेला नाही. मात्र आहे त्या साहित्यावरून निष्कर्ष काढताना, विसगती आणि असगती होऊ दिली नाही म्हणजे निरिचनता दिशाभूल होण्याचे कारण नाही. इतके स्वीकारण्याला अडचण वाटू नये.

दीर्घ कालाच्या मानाने उपलब्ध साहित्य फार अल्प आहे ही एक अडचण. अर्शाच दुसरी अडचण म्हणजे निश्चित कालाचा, निर्धीचा अभाव. ही अडचण तर सर्वच संस्कृत साहित्याच्या अभ्यासात नडते. दशास, वाल्मीकी यांच्याप्रमाणेच भास, कालिदास इत्यादि नाटककारांचा निश्चित काल अत्रापही ठरविता आलेला नाही; आणि जेव्हा हर्ष, भवभूती, राजजोगर अशा काही नाटककारांचा काल बराच स्पष्टपणे ठरविता येतो, तेव्हा देखील जी भाषा आपण योजितो ती निर्धीची नगून घनकार्ची असते ! या परिस्थितीने ऐतिहासिक काल, कालानुक्रम, निविध कालगण्ड आणि त्या त्या कालगण्डातील वाङ्मयीन प्रवृत्तीची दिशा याच्या संदर्भात

वाङ्मयीन कृतीचा परामर्श घेणे जपळजपळ अशक्य आहे. असा परामर्श घेता आला असता तर संस्कृत नाट्याच्या विकासाचा आणि अधोगतीचा आलेख तयार करता आण्य असता आणि काही निष्पत्ती दृढपणाने संग्रहित करता आले असत.

परंतु या दोन्ही अटवणी जातच्या विवेचनाच्या दृष्टीने राजूला ठेवता येण्यासारख्या आहेत. एकतर आरंभाला नाट्य वाङ्मयाचा इतिहास पाहावयाचा नाही. ऐतिहासिक अभ्यासाला कालनिर्णय आणि कालानुक्रम या गोष्टी आवश्यक आहेत. परंतु हा अभ्यास सर्मीक्षेच्या पातळीवरून करावयाचे म्हटल्यास कालाचा मात्रा तेवढी वागायला नको. याचे कारण असे की, प्रत्यक्ष कलाकृती स्थलकालाच्या आणि विशिष्ट सांस्कृतिक किंवा सामाजिक पध्दती मर्यादित जाणिली असली तर एक कलाकृती म्हणून तिचे स्वतंत्र आणि निरपेक्ष अस्तित्त्व मानल्यास मान्य करता येते. कालिदासाच 'शाकुन्तल' चेव्हा लिहिले गेले हा प्रश्न वाङ्मयाच्या इतिहासकाराला सतावून सोडील, पण शाकुन्तलाचा आखाट घेणाऱ्या रसिकाला या प्रश्नाचे काय होय ? हे सारे की भारतीय जीवनाच्या आणि संस्कृतीच्या कोण्या एका विशिष्ट काली हे नाटक लिहिले गेले; म्हणूनच त्यात दुष्यन्तासारखा ऋषुपतीक राजा हा नायक झाला; आकाशमणि, श्याम, स्वर्ग आणि पृथ्वी यामधील मर्या आणि अमर्या अशा व्यक्तींची ये-जा, इत्यादी गोष्टी आरंभ कालिदास जर आरंभित शतमान उन्मत्त असता तर त्याचा नाटयनायक ऋषुपतीक झाला नसता, आणि दुष्यन्ताचा स्मृतिनाश झालेला दामप्रियासाठी त्याने दुर्वांग-शापाची योजनाही केली नसती. पण विशिष्ट स्थलकालाचे आणि सामाजिक श्रद्धा-समजुतीचे असे बंधन एकदा स्वीकारल्यावर शाकुन्तलाचे नाटक म्हणून रसग्रहण करताना किंवा मूख्यम पत्र करताना जाणच्या अभ्यासकाला काय अडचण येणार आहे ? कलाकृतीची ही निरपेक्ष आणि स्वतंत्र प्रेक्षक कालप्रवाहाशी तशी जावलेली नाही. प्रस्तुत विवेचनात ही प्रेक्षक महत्त्वाची आहे.

इतर अनेक प्रकारच्या साहित्यापेक्षा अनेक संस्कृत नाटकेही कालाच्या प्रवाहात नष्ट झाली असली पाहिजेत त्यातून हळूहळू वाणुणे साहित्यिकच आहे.

वाङ्मयीन इतिहासाची अपूर्णता आणि रसिज्ञाचा वचित आस्वाद या दोन्ही दृष्टींनी ही हानी मोठी आहे. संस्कृत नाट्यसाहित्याविषयी बोलताना १९१०-१२ च्या मुमारास सापडलेली भासाची लहानमोठी तेरा नाटके, कालिदास, हर्ष, भवभूती, राजशेखर, याची प्रत्येकी तीन आणि शूद्रक, विशाखदत्त, भट्टनारायण याची प्रत्येकी एकेक, अशी तीसएक नाटकेच मुख्यतः दृष्टीसमोर येतात. या शिवाय प्रहसन, भाण इत्यादी विशिष्ट प्रकाराची आणि प्रतीकरूप नाटके, आणि संस्कृतच्या न्हासकालात निर्माण झालेली पुढील काही नाटके जसेस धरली तर ही संख्या शतकाच्या घरात जाईलही. परंतु सख्येपेक्षा गुणवत्तेचा विचार समीक्षे मध्ये महत्त्वाचा असतो हे सांगावयास नसोच. या दृष्टीने या थोड्या नाटकांचे महत्त्व फार आहे. कालप्रवाहाशी टक्कर देऊन भास, कालिदास, भवभूती, शूद्रक इत्यादी नाट्यकारांच्या कलाकृती कमीत कमी दीड डेन हजार वर्षे तरी जिवंत राहिल्या आहेत ही त्यांच्या गुणवत्तेची साक्ष आहे, असे म्हटले तर ते चूक ठरणार नाही. या अवशिष्ट नाट्यकृती म्हणजे कालाच्या स्वाळणीतून गळून पडलेले मुवर्ण-कण ! हे जर खरे असेल तर एवढ्या सामग्रीवर देखील संस्कृत नाट्याची उची घालेली, त्याचा आवाका आणि त्याच्या मर्यादा, याची नीटशी कल्पना घ्यायला अडचण पडू नये.

नाट्यशास्त्राच्या परिभाषेत नाटकाला 'रूपक' असे म्हणतात. अशा रूपकाचे म्हणजे नाट्यरचनेचे वेगवेगळे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी कल्पिलेले आहेत. त्यांना 'दश-रूपक' म्हणतात. संस्कृत नाट्यरचनेचे नमुने निहाळताना या पारंपरिक वर्गीकरणाचा कितपत उपयोग होईल हा मात्र प्रश्न आहे. याचे कारण असे की नाट्यरचनेचे हे दहा प्रकार मुख्यतः नाट्यशास्त्रावर आधारित आहेत. नाट्याची कथायन्तू, अकाची संख्या, नायकाचा प्रकार, प्रधान आणि गौण रस आणि शैली, ही तत्त्वे घेऊन हे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी केलेले आहेत. आधुनिक मनीषगाला या वर्गीकरणाचा पारंगत उपयोग होण्यासारखा नाही. हे वर्गीकरण दोनच आहे; थोडे गरोपही आहे : उदाहरणार्थ, पौराणिक कथावरून निवडून घ्यावयाऱ्या किंवा वीरसाला प्रधान्य दिले, नायक धीरोदात्त दान्दिण आणि पाच ते दहा अक्ष असेल की ते 'नाटक'; हास्य आणि गुण

दाखून ग्राफीच्या रसाची योजना नेत्री, नायक धीरोदत्त दाग्नविला आणि एक अक असला तर तो 'व्यायोग्य'; एक-अकी रचना करून करणाला प्राधान्य दिले तर तो 'अक' किंवा 'उत्सृष्टिकाक' : एकाच प्रकारच्या कथावस्तूचे अने हे रचनाप्रकार कविले आहेत हे यावरून लक्षात येईल. करणाला मध्यवर्ती स्थान देणारा एक नाट्यप्रकार सोडला तर ग्राफीचे दृश्यरूपकातील सर्व प्रकार शृंगार, वीर आणि हास्य यावर उभारलेले आहेत अने दिसून येते. या दहा प्रकारात मोडणाऱ्या नाटकाची उदाहरणे शास्त्रग्रथात दिलेली आहेत. पण ती नुसती नावे आहेत. उपलब्ध साहित्यात ही सर्व नाटके सापडत नाहीत. अर्थात यामुळे काही अडचण येते अने म्हणावयाचे नाही. दशरूपकाच्या तत्वाप्रमाणे शास्त्र-प्रमाणित अशी नाट्यरचना आगेमागे झाली असेल याविषयी शका घेण्याचे कारण नाही. प्रश्न येवढाच की हे शास्त्रप्रमाणित नाट्यरचनेचे नमुने साहित्याच्या दृष्टीन पुजवी ठरतात; कारण मूळ वर्गीकरणातच नाट्याच्या अंतर्गाला स्पष्ट करणारे तत्त्व नाही. तेव्हा संस्कृत नाट्यसृष्टीचे अवलोकन आपल्याला एका वेगळ्या दृष्टीने करणे आवश्यक आहे. नाटक आणि नाटककार याचा ऐतहासिक प्णालानुक्रम जरा वेळ राजूला ठेवून, आशय आणि आहूती याच्या दृष्टीने समग्र संस्कृत नाट्याचा समार पाहता येईल. असे करताना दृश्यरूपकातील वर्गी करणाऱ्या ज्या तत्वाचा उपयोग आपल्याला होण्यासारखा आहे तो करून घ्यावयाला काहीच प्रत्यबाध नाही. वर्गीकरणाचे तत्त्व मात्र वेगळे घेतले पाहिजे.

[२]

भरतमुनींनी देवानुराच्या समिध्र प्रेक्षकसमुदायापुढे 'त्रिपुरदाह' नावाचे एक 'डिम' म्हणजे वीरश्री आणि युद्ध यांनी युक्त असलेले नाट्य करून दाग्नविले, असा उल्लेख नाट्यशास्त्रात आहे. हे आणि प्रह्लादाने रचलेले 'अमृतमन्थन' ही नाटके फदाचित प्राथमिक स्वरूपाची अस्तु शकतील. पुढे अश्वघोषाची अज्ञत 'सुटिन' नाटके आणि मास, कालिदासापाश्चर्चा पुढील सर्व नाटके रूप आ रचना या दृष्टींनी इत्की परिणत आहेत की या दोहोंमधील दुवे नेदळ

अजमावाचे लागतील. उपलब्ध संस्कृत नाटकापासून आरंभ करावचा म्हटले तर नाटकाचे जे स्वरूप दृष्टीस पडते ते चांगले प्रगल्भ आणि विकसित, त्यामुळे एखाद्या नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक असा जो एक क्रम केवळ विषयानुरोधाने नव्हे तर प्रगतीच्या दृष्टीनेही दिसतो तथा क्रम संस्कृत नाट्यामध्ये शोधणे अशक्य झाले आहे. शिवाय, नाट्याची वस्तू प्रसिद्ध म्हणजे इतिहास, पुराण, आख्यायिका यावर आधारलेली किंवा कविकल्पित अशी कोणतीही असावी असे रसातय नाट्यशास्त्रात दिलेले असल्यामुळे आणि संस्कृत नाट्यकारांनी विषयाच्या निवडीबाबत वरील दडक हवा तसा पाळला असल्यामुळे पौराणिक, ऐतिहासिक, आणि सामाजिक हे वर्गीकरण इतर काही नाट्यसाहित्याला ज्या अर्थाने लागू पडते त्या अर्थाने संस्कृत नाट्याला ते लागू पडत नाही. म्हणजे पौराणिकापासून सामाजिक आशयापर्यंतची वाटचाल ही जशी प्रगतीची वाटचाल ठरू शकते तशी ती संस्कृत नाट्यामध्ये ठरेलच असे नाही. यामाठी आशय आणि आकृतीचा आपला शोध एका वेगळ्या दिशेने करणे आवश्यक आहे.

(अ) प्रेम हा कुठल्याही ललितसाहित्याचा एक सनातन विषय आहे. याला जरा नाही, मरण नाही. 'वित्तेशाना न च सतु वयो यौवनादन्यदस्ति' त्याप्रमाणे प्रेमदेखील चिरयौवन आहे. मानवी हृदयाला आवाहन करण्याचे, हेलावण्याचे प्रेमाचे सामर्थ्य निरपवाद आहे, अग्न्यड आहे. आधुनिक कालातही 'प्रेमा तुसा रग कमा ?' ही सनातन प्रुच्छ आगही करीत आहोतच. मग संस्कृत नाट्याच्या निर्मितत प्रणयावर आधारलेल्या नाटकाचा एक मोठा नृन्द रिगून आला तर नवल नाही. संस्कृतच्या परिमाणेन बोलावयाचे तर हा बंध शृंगार रखावर अधिष्ठित आहे असे म्हटले पाहिजे.

प्राचीन कालात ललितकलाचा जो विकास झाला तो राजाश्रयाने. नाटक त्याला अपवाद नाही. संस्कृत कवी आणि नाटककार यांना राजाश्रय होना, राजदरबारी मानाचे रंगन होणे. नाटकांचे प्रयोग राजासाठी, राजाच्या ममोर करून दागविणे जात. उत्तम नाट्यप्रयोगाना पारिलेपिनेही दिली जात. कालिदासाच्या नाटकां करून तर अने रिगून येते की नृत्य आणि अभिनय यांचे शिक्षण राजराश्यांना

आणि त्याच्या मर्जीतल्या तरुण मुलींना देण्यासाठी रास नाट्याचार्य राज-
दरबारी नेमलेले असत. राजवाड्यात एक स्वतंत्र नाट्यगृह किंवा 'सर्गांतघाला'
पण नाही वेगळेच असे. शूद्रक, हर्ष यांच्यासारखे राजे स्वतः नाटककार होते.
ही परिस्थिती लक्षात घेता म्हणजे बरेचसे महत्त्वाचे संस्कृत नाट्य राजाभोवती
गुफेज्या आणि राजदरबारी रंगाला असलेले का दिसते याचा उलगडा व्हावा.
शिवाय, ग्रीक नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाट्यातही नाटकाचा नायक कोणी मोठा
उदात्त पुरुष असावा असा सनेन आहे. याच्याच जोडीला तत्काळीन राजा
ही समाजातील श्रेष्ठ आणि आदर्श व्यक्ती होय अशी लोकभावना त्या काळी
रूढ होती. याचा परिणाम असा झाला की संस्कृत नाटक राजदरबाराच्या आश्र-
याने आणि राजालाच नायक कल्पून रचिले गेले. एका दृष्टीने हा परिणाम
अपरिहार्य म्हणता येईल. आणखी एक गोष्ट अशी : राजा, राजदरवार
आणि निमंत्रित मंडळी यांच्यासाठी रास अन्तरलेल्या नाट्याने श्रोत्यांना सुख-
विण्याची आकांक्षा मुख्यतः बाळगता हे देखील प्राप्त परिस्थितीत उचित
म्हटले पाहिजे. याचा सकलित अर्थ असा की संस्कृत नाट्यात जो एक
महत्त्वाचा बन्ध निर्माण झाला तो प्रणयप्रधान राजदरबारी सुखात्म नाटकाचा
(Romantic Comedy of the Royal Court).

अशा नाटकाचा एक प्रातिनिधिक नमुना म्हणून कालिदासाच्या 'माल-
विकाग्निमित्र' नाटकाचा उल्लेख केला पाहिजे. अग्निमित्राची राणी धारिणी
हिच्या तैन्नर्नाला एक तरुण, सुंदर आणि अज्ञात मुलगी आलेली असते. ही
मुलगी मालविका अग्निमित्र राजाच्या दृष्टीत अचानक पडते आणि तो तिच्या
प्रेमाने पडतो. तिच्या प्राप्तीच्या प्रयत्नात सारे नाटक रंगते. मालविका
आणि अग्निमित्र यांच्या विवाहाने नाटकाची परिणामाती होते. प्रेमाचा
मार्ग सरळ कधीच नसतो. त्यात अडीअडचणी असतात, खाचतळगे असतात.
त्याचा परिहार करून मेलनाचा मुकाम गाठायला असतो. राजवाड्यातील
अन्व पुरात राजाच्या प्रणयाने स्वागत करणारी अनेक मंडळी असतातच;
पण अशा प्रणयाला विरोध करणाऱ्या राण्याही असतात. राण्याच्या विरोधाने
या प्रणयकथेतला सर्प उन्हाळा येतो. या विरोधाना परिहार करण्याच्या

प्रयत्नानी नाटकातीव प्रसंग फुलतात, खुलतात आणि रंगतातही. राण्याचा विरोध स्त्रीमुलम आहे, मानसशास्त्रीय दृष्टीने स्वाभाविक आहे. आपला पती दुसऱ्या एखाद्या स्त्रीच्या प्रणयपाशात सापडला आहे आणि तिच्याशी प्रेमचेष्टा करतो आहे ही घटना कोणत्या स्त्रीला आवडेल? परंतु पुरुष-प्रधान अशा त्या समाजरचनेत बहुपत्नीत्वाचा हक्क पुरुषाला असल्याने स्त्रीचा हा विरोध शेवटी दुबळा ठरल्याशिवाय राहत नाही. जणू या जाणिवेनेच की काय, कालिदासाने पर्लाच्या या विरोधाला तीव्र सघर्षांचे रंग न देता परि-हामाचे रूप दिले आणि प्रणयमीळनाचे हे नाटक खेळकरण्याने रंगविले हे खेळकरणाचे रंग भरण्यात राजाच्या साहाय्याला त्याचा मित्र विदूषक काही प्रमगी आलेला आहे. विदूषकाच्या हुशारीने राजाच्या प्रणयाला राणीने केलेला विरोध मोडून पडल्याचे दृश्य 'मालविनाग्निमित्र' नाटकात पाहावयास सापडते. काही वेळेस विदूषकाचा वावडूपणा आणि मूर्खपणा प्रेमाचा रंग धगधग विघडवूनही टाकणे, पण शेवटी सारे सुरळीत होते. विदूषकाप्रमाणे काही चतुर दासीदेखील हे प्रणयचे नाटक सुखान्त होण्याला हातभार लावित असात. साहाय्याला घातून येणारा अशी मडळी आजूराजूल असल्यामुळे राजाला प्रेम करण्यापलीकडे पारने काम उरत नाही. तीच स्थिती नायिकेची. क्वचित विदूषकाचा मूर्खपणा पारच अगावर आला म्हणजे राजाला काही हालचाल करावयाची वेळ येते. एखादे वेळेस राजा प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी स्वतः ही काही पावले टाकताना दिवतो. पण असे प्रसंग एकत्रांत थोडे. द्रुधा साहाय्यकाच्या आणि

मनवरणी करून निला प्रसन्न करण्यासाठी तिच्यापुढे लोगगण घालणे एवढा एकच मार्ग राजापुढे उरलेला असणार. अग्निमित्र राज हेही करतो. मालविन्देशी प्रणयासार करत अग्निमित्र प्रमदवनात असताना त्याची तरुण राणी इरावती तिथे अचानक येते आणि सतापाच्या भरात कमरेची मेजला राजाच्या अगावर उगारते. अग्निमित्र तिच्यापुढे लोगगण घालतो. बाजूला त्रिदूषक आणि मालविन्देशी सखी बसुत्रावल्कि हतबुद्ध होऊन उभ्या आहेत. असा हा प्रसंग हास्य कारक तर उराच, पण या नाट्यवन्धात अपरिहार्य देखील म्हणला पाहिजे

दरमारा प्रणयाचे नाट्यचित्रण हे असे आहे मामाने या पद्धतीचे नाटक लिहिलेले नाही तेव्हा कालिदासाचे 'मालविकाग्निमित्र' हाच या प्रणयप्रधान सुगान्त नाट्याचा पहिला उपलब्ध नमुना होय असे म्हटले पाहिजे. कालिदासाच्या या नाट्यवन्धाचा प्रभाव संस्कृत नाट्यसृष्टीत इतका पडलेला दिसतो की पुढे नाराया शतकातल्या राजशेखरापर्यंत हा नमुना संस्कृत नाटककारांनी गिरवलेला आहे संस्कृत नाट्यातला एक अनिश्चय मोठा भाग याच नाट्यवन्धाने व्यापलेला आहे. संस्कृत नाटक म्हणजे एखाद्या राजाचा प्रणय असे समीकरण मांडण्याइतपत मनाचा जो कल होतो त्याचे कारण बहूसरय नाट्ये याच प्रकारात मोठ्यात हे होय हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या नाटिका, राजशेखराची 'त्रिदशालम्बिका' आणि 'कर्पूरमञ्जरा' ही संस्कृत प्राकृत नाट्य, त्रिदृष्टाची 'कर्णसुदरी' आणि पुढे संस्कृतच्या न्हासकालात निर्माण झालेली किंवा साहित्यचर्चा करताना काही समीक्षकांनी उदाहरणादाखल लिहून दाखविलेली अनेक नाट्ये याच परंपरेत येतात. एखादे वेळी राजाला नायक न करता एखादी पुराणकथा निवडली किंवा देवाचा प्रणय रगिण्याचे योजिते तरी याच वन्धाचे अनुकरण करण्याचा मोह संस्कृत नाटककारांना होत असे तपशीलाने किंवा प्रसंगाच्या मांडणीत जो थोडाफार बदल होई तेवढाच.

मात्र अशा प्रणयप्रधान सुगान्त नाट्याचे रजकत्व मान्य करायलाच हवे. अन्त पुरातील मत्सर आणि कौटुंबिक झगडे, विशेषत राज-राणी, म्हणजे नवरात्रयज्ञ, याचे भाडण प्रेक्षाच्या करमणुकीला चांगले त्रास पुरविणारे नाहीत यात शका नाही त्याच नायिका प्रथम अज्ञात ठेवून दासी किंवा फारतर

सरी घाटणारी ही तरुण मुदरी शेवटी एक राजकन्या असल्याचे दाखविले तर प्रेक्षकांना विस्मित करून नाट्य निर्माण करण्याचे श्रेयही साधता येते. कालि-
दामाच्या या युक्तीचा अवलंब बहुतेक नाटककारांनी केलेला आहे. जोडीला
अद्भुताचा आणि काव्यमय शैलीचा उपयोग करून हे रत्न नाट्य थोड्या
वाङ्मयीन पातळीवर नेण्याचा प्रयत्नही या नाट्यवृत्तीच्या निर्मितीत स्पष्टपणे
दिग्दर्शन येतो. लक्ष्मीन सांज्जिक परिस्थितीत हा नाट्यप्रकार लोकप्रिय झाला
असल्यास आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही.

(आ) अन्त पुरातील पार्श्वभूमीवर राजप्रणयाचा विलास हे बहुमुख्य
संस्कृत नाटकाचे सूत्र असले तरी प्रणयप्रधान नाट्याचा हा प्रकार तिथेच
अडवून पडला नाही ही रसिकांच्या दृष्टीने सुदैवाची गोष्ट म्हटली पाहिजे. नाट्य-
वस्तू निरडताना प्रख्यात कथेचा तयार मार्ग सोडून कल्पनेचे रस्ते पुढेढाण्याचे
स्वातंत्र्य शास्त्रज्ञाने नाटककारांना दिलेले होते. त्याचा अवलंब करून काही
नाटककारांनी तर अशी नाट्यरचना केली की समाजातील एक साधी व्यक्ती
राजापेयजी नाटकाचा नायक बनली. ह्या नाट्याचा बंध वरीलप्रमाणे प्रणय-
प्रधान सुगम नाट्याचाच होता. परंतु राजा जाऊन समाजातील एक नमुनेदार
व्यक्ती कद्रम्यांनी आल्यामुळे या नाटकाला खरेखुरे सामाजिक स्वरूप आले.
आता अन्त पुरातील विशिष्ट आणि मर्यादित वातावरण येथे राहिले नाही.
आणि त्याचबरोबर अन्तःपुरातील हेवेदाचे किंवा मत्सर यातून उत्पन्न होणारा
सर्वत्र पण नाहीसा झाला. नाट्यवस्तूला सामाजिक भावनेचे विस्तृत क्षेत्र लाभले.
त्यामुळे हे नाट्य प्रणयप्रधान राहूनही राजदरवारी नाटकापेक्षा याचा तोंडबळा
साहित्यिकच वेगळा झाला. संस्कृतमध्ये या नाट्यवृत्तीला 'प्रकरण नाटक'
म्हणतात. हे नाटक सामाजिक म्हणून म्हणायला हरकत नाही. अशा नाटकाचा
नमुना भाषनाटकचक्रात प्रथम आढळून येतो. भाषाचे 'अभिमारक' हे नाटक
सामाजिक नाटकाच्या अगदी जन्मळ येणारे आहे. या नाटकाचा नायक अभि-
मारक हा राजपुत्र आहे; नायिका कुन्गी एक राजकन्या आहे; दोघाच्या ज्या
नेदीगाठी होतात त्या अन्त पुरातील कुन्गीच्या महालामध्ये; शेवटचे आर्जवडील
राज्यकर्त राणे आहेत : हा सर्व तपशील दरवारी नाटकाला मांडला आहे हे

प्राण वाचनून ताटांतूट झालेल्या प्रेमी जीवनाचा एकत्र आणायला सिद्ध आहे. आणि या अद्भुत, अनिरजित प्रसंगाच्या जोडीला काही अगदी स्वाभाविक प्रसंगाही या नाटकात गुफलेले आहेतच. येथेही सचपंतत्व वेगळे आहे. अन्तःपुराचा विरोध येथे नाही; 'अविमारक' नाटकातल्याप्रमाणे हीन जातीचा अडसरही नाही; 'मालतीमाधव' नाटकात मालतीचा पिता राज अग्नही एका दरबारी माणसाच्या, आपत्या दयालकाच्या, आप्रहापुढे दुर्ल टरलेला आहे; त्यामुळे मालतीचा विवाह माधवाशी होऊ शकत नाही.

भास आणि भनभूती यांच्यामध्ये पाच-सहाशे वर्षांचे तरी, बहुधा अधिक, कालांतर आहे. इतक्या कालावधीनंतरही भासाच्या नाट्यरचनेशी सद्य अशी नाट्यरचना भवभूतीने केली याचा अर्थ आपण विविध तऱ्हेने लावून पाहिले : भासाचा हा प्रभाव होय, अशी कल्पना सहज सुचते. परंतु सामाजिक म्हणून समजा या जाणान्या प्रसरणनाट्यात स्वाभाविक आणि अद्भुत, नैसर्गिक आणि अनिनैसर्गिक यांचे सहज मिश्रण प्रेक्षकांना सटकत नसले पाहिजे हे अधिक समवनीय म्हणता येईल. अद्भुत आणि थरारक नाट्यरचनेचा आणि प्रसंगाचा सर्वसाधारण प्रेक्षकांच्या मनावर केवढा परिणाम होतो हे लक्षात घेतले म्हणजे ही अशी रचना नाटककार हेतुपुरस्सर करीत असतील असेही मानता येईल.

'चित्रा कथा' गुफण्याचा मोह भनभूतीला स्वतःला पडला होता अशी कडुंगी त्यानेच 'मालतीमाधवा'च्या प्रस्तावनेत दिली आहे. मराठीतील सामाजिक म्हणून मानलेल्या अनेक नाटकात कार्यात्मिक आणि अद्भुत अशा गोष्टींचा बाबत विस्मयाचा आविष्कार करण्यासाठी केला गेला आहे, हे मराठी नाटकांच्या अभ्यासकांना तरी मागायला नकोच.

(३) अर्थात केवळ सामाजिकतेच्या दृष्टीने विचार करायचा म्हटले म्हणजे दोन गोष्टी समृद्ध नाटकाच्या सद्गतीत आवश्यक आहेत : राजा आणि त्यांचे अन्तःपुर जिज्ञा सद्दरबारी वातावरण द्यायला नको; आणि अद्भुत जिज्ञा अनिनैसर्गिक नाट्यरचनेचे चित्रणही नको. अने निमित्त सामाजिक चित्रण 'प्रसरण'-नाटकात अपेक्षित आहेत त्यातून नाट्य पुनर्जिण्याची कर्तव्यगारी असली म्हणजे प्रेक्षकांचे चित्र केवळ ध्यायला अद्भुताचा आमरा शोधण्याची इच्छा द्यायला

नाही. मात्राचे 'चातदन' आणि शूद्रकाचे 'मृच्छकटिक' ही दोन नाटके सामाजिक वास्तव प्राप्तप्रधान नाटकांचे नमुने म्हणून अत्यंत उच्चगोप आहेत. दोन्हीची नाट्यकथा सारखीच आहे. मात्रे स्वतःचे मत असे आहे की मात्राच्या 'चातदन' या आज युक्ति न्वम्पात असलेल्या नाटकातून, एका राजकीय उप-कथानकाचा मर घाटून, शूद्रकाने 'मृच्छकटिक' नाटकाचा मनोरम निन्दार केला. देवळांनी केलेल्या माणंदरासुळे आणि गंधर्वांच्या प्रमोगासुळे चातदन आणि वनदनेना यांची ही प्रगयकथा मराठी वाचकांच्या खागळ्या परिचित आहे. आख्या प्रस्तुतच्या सुदर्नात हा नाटयन्वय पाहू लागले म्हणजे त्याची पैशित्ये चटकन नजरेत भरतात. हे प्रकरणनाट्य प्रगयप्रधान म्हणजे शृंगारावरच अधिष्ठित आहे. पण या शृंगाराची जत वेगळी आहे. वंदित आणि सुखित अन्तःपुरातला हा राजाचा प्रगय नव्हे. असीम औशयाने दरीची अन्तःपुरातला एका ब्राह्मणजतीच्या पण व्यवसायाने व्यापारी असलेल्या दादयसमथ व्यक्तीचा, आणि अलेट पैशाला सुगासन निर्मात मवाने त्यावर एकनिष्ठ प्रेम करणाऱ्या एका सुंदर गणितेची ही नाटयन्वय आहे. प्रेम हे राजाच्या मनातच उद्भवते असे म्यामच नाही. पण प्रेमाचे सन्साधारण चित्रण कलापत्र दखती वाक्यरणातून अहेर पटून समाजाच्या खुल्या अंगगात पाऊळ टाकण्याची इच्छा होती. ती या प्रकरण नाटयाने पुणे केरी. साहित्यिकच या चित्रणाला वंदित अन्तःपुराची गरज ठरलेली नव्हती. प्रेम आणि पात्रे यांच्या निर्मितीत सामाजिक कसेचा रंढ नर आगणे आता सहज शक्य होते. आणि अशी रंढ पाऊळी दमर्थ म्हणजे जे नाटयानुभव येईल तेही परिचयाचा, वास्तव असाच येईल, हेही ठपड आहे. 'चातदन' किंवा 'मृच्छकटिक' या नाटकांनी जे साधते ते हे : दरबारा सुदुचित धादरणातून खुल्या अंगगात नाटक आगले; त्याला गरी सामाजिकता मिळवून दिली; आणि वास्तवाच्या आश्रयाने नाटय अधिक प्रत्ययकारी बनविले.

अशी सामाजिक वास्तवनात नाटके अधिक प्रमाणावर का निर्माण झाली नाहीत आणि संस्कृत नाटयाला राजाशाहीचा मोह उत्तरकालतही का सुटला नाही, याचा कारणे अंशतः टकायन परिस्थितीत शोभने पाहिजेत, आणि

अशत प्रेक्षकाच्या रुचीतही राजाश्रयाने नाट्यकलेला प्रतिष्ठा आणि वैभव याची प्राप्ती करून दिली, आणि त्याच राजाश्रयाने नाट्याची कोंडी देखील केली असा हा विचित्र विरोध दिसतो राहा. सामाजिक वास्तववादी नाट्ये ह्याच बंध स्थिर होऊन बाकीस लागला असता तर संस्कृत नाट्यसूट्टीचे वैभव रास वाढले असते. ते तसे झाले नाही याबद्दल हळहळ वाटली तरी 'मृच्छकटिका'सारख्या नाटकाचे एकाची वैशिष्ट्य आणि आगळेपण केव्हाही चमकून उठल्याशिवाय राहणार नाही किंबहुना संस्कृत नाट्याच्या साचेबद्दल ससारात हे आगळेपण पार मोलाचे आहे असे मानणेच योग्य होईल •

[३]

आतापर्यंत आपण जो विचार केला तो प्रणयप्रधान मुग्धात्म नाट्याचा. या प्रकारात येणाऱ्या नाटकाना 'मुग्धात्म' म्हटले ते त्याचा शेवट गोड होतो म्हणून तर आहेच पण आपणही असे म्हणता येईल की या नाटकाचा आत्मा देखील मुलावह आहे. प्रणयाच्या या नाट्यकथामध्ये दुःखाचा किंवा शोकाचा भाग आहे, तो अल्प आहे प्रेमाची पूर्ती होईपर्यंत नायक आणि नायिका याना जी आवुरता, निराशा हळूहळू अनुभवावी लागते तीव्र जे दुःख निर्माण होईल तेवढेच हे दुःख बरेचसे काव्यात्मक असते. ते खोटे असते असे नव्हे, पण प्रणयानून ते उद्भवलेले असल्यामुळे मनाला एकीकडे यातना देताना ते दुसरीकडे रिसतीत असते, कारण यातना भोगत असतानाही प्रियेची मूर्ती सतत हृदयात वास करीत असते. म्हणूनच 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या प्रणयप्रधान नाटकात मुग्धकर वातावरणच मनाचा पकड अधिक घेते. त्या मानाने प्रकरण नाट्यात दुःखाचे दग अधिक डवरून आलेले दिसतात. 'अविमारक' नाटकात नायक आणि नायिका दोघेही आत्महत्थेचा प्रयत्न करतात. मालती दुरावली म्हणून माधवही जीव चायत्या निघालेला आहे. जिवावर उदार होण्याचे हे प्रसंग दुःखमूल्य आहेत यात शका नाही आणि तरीही त्याचे स्वरूप काही काळ आकाश झाडून टाकणाऱ्या मेघामारग्वे आहे. हे मेघ वितळून जातील आणि

प्रणयप्रतीक्षा जानन्दरायी प्रकाश पुन्हा ओसट लागेल असा एक दिवसाचे वेळे आहेत. दरनारी नाटकापेक्षा प्रकरणनाटकात सामाजिकता अविरत गट्ट रगात असल्यामुळे त्यातील दुःख अधिक लक्षवेधी व्हावे आणि त्याने मनाच्या अधिक चटका लागावा हे स्वाभाविक आहे. परन्तु या दोन्ही तऱ्हेच्या नाटकात ताप असल्या तरी सुगन्धर सावली आहे; क्वचित् तग वातावरण झाल्यासारखे वाटले तरा जीव गुदमरल्यासारखे होत नाही; कुट्टन तरी सुगन्धरक झळक वाहत येत असतेच.

शिवाय, 'मालविकाग्निमित्रा'सारखे नाटक टोज्यासमोर आणले म्हणजे त्या या रचनेतील ग्लेखरपणा सहज दिसून येतो. या नाटकात विद्रूपकाचा मुक्त संचार आहे आणि त्याने योनिलेख्या कारस्थानाचे अनेक गमनीदार प्रसंग आहेत. या प्रकारातील चर्चांच्या नाटकात विद्रूपकाल येवढे स्वातंत्र्य दिलेले नसले तरी त्याचे अस्तित्व आहेच; आणि त्याच्या चलागपणाच्या किंवा मूर्खपणाच्या युक्त्यामुळे निर्माण झालेले गमनीदार प्रसंग हर्षाच्या किंवा राजयोग्याच्या नाटकात दिसून आल्याशिवाय राहत नाहीत. मायाच्या 'अविमारका'त किंवा 'चारुदत्ता'त पुन्हा विद्रूपक आहे. भयभूर्ताने विद्रूपक रगविल्या नाही तरा, नयरीचे सोम घेऊन मकरन्द नन्दनाची जी गोड मोटतो तो अनिश्चय गमनीचा प्रसंग भयभूर्ताने मोट्या चर्चाने वर्णन केला आहे. मुद्दा असा की ही प्रणयप्रधान नाटके खरोखरच सुगन्धर आहेत, ती अशा दुहेरी अधोने. प्रेममीलनाची अग्रेसर साधणारे हे नाट्य जमे सुखावह आहे, तसे त्याचे वातावरण आणि त्याची एकदर रचना किंवा माटणी खेळकरपणाने झालेली असल्यामुळे या दृष्टीनेही हे नाट्य सुगन्धर आहे.

परन्तु सुगन्धर असूनही एकदर गमनीरपणामुळे ज्याला सुगन्धर असे वाच्यार्थाने म्हणणे कठीण आहे, अशा नाट्यरचनेची आपल्याला कल्पना करता येईल का ? वर उल्लेखिलेली आणि आता ज्याचा विचार करावयाचा ती दोन्ही प्रकारची नाटके वस्तुतः कॅमेडी या सदरातच तऱ्हेच्या येतील. परन्तु पहिल्या प्रकारात प्रसंगोचित गामीय असले तरा एकदर परिणाम खेळकरपणाचा, निश्चय सुखावह आहे. या दुसऱ्या प्रकारात मात्र प्रणयाचे जे चित्रण आहे ते अगदी गमीर आहे, मनाचा टाव घेणारे आहे, अल्प करण गट्टखून सोडणारे आहे.

या नाटकाचा विषयही थोडा वेगळा आहे. आतापर्यंत वर्णिलेल्या पहिल्या प्रकारातील नाटकाना 'प्रेममीलनाची नाटके' असे नाव दिले तर या दुसऱ्या प्रकारातील नाटकाना पुनर्मीलनाची नाटके असे म्हणता येईल. या पुनर्मीलनाच्या नाटकात प्रेमाचे काव्यात्म आणि हळूवार चित्रण नाही असे नाही. काही ठिकाणी ते नाट्यरचनेच्या एका भागात अवश्य आलेले आहे; काही ठिकाणी ते बोलक्या सूचकतेने आलेले आहे. पण नंतर दोन प्रणयी जीवांची ताड्यातूट होते. या वियोगात नायक आणि नायिका हृदय पिळवटून टाकणाऱ्या अनुभवातून जातात. शेवटी त्यांचे पुनर्मीलन होते परंतु भोगलेल्या दुःखाची आर्तता त्यांच्या अन्त करणात रेंगाळत असते. त्यामुळे त्यांना वाटणारा पुनर्मीलनाचा आनंद हा काळोशी रानीच्या टोफाशी उभ्या असलेल्या उपेक्षारखा असतो.

पुनर्मीलनाच्या नाटकाचा घाट हा असा आहे. या सतरात भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त', कालिदासाची 'विजयविजय' आणि 'शाकुन्तल', भवभूतीचे 'उत्तररामचरित' ही नाटके येतात. या नाटकाना 'प्रणयगभीर मुत्सन्निह' (Serious Comedy or Tragic comedy of Love) असे नाव द्यावे मग वाटते.

या नाटकाची बैठक प्रणयावर आहे; म्हणजे ती गृहाररसावर अधिष्ठित आहेत. पण यर सुचविल्याप्रमाणे येथील गृहाररचे चित्रण हळुगाररणाचे नाही, तर अन्त करणाला गोलवर स्पर्श करणारे आहे. मीलन, वियोग आणि पुनर्मीलन ह्या तीन अवस्था या नाटकाच्या रचनेत स्पष्ट दिसतात. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'उत्तररामचरित' या नाटकात नायक नायिकांचे मीलन अगोदरच घडून गेलेले आहे. या नाटकाची सुरुवात वियोगापासून होते आणि सर्व नाटक पुनर्मीलनाची वाटचाल धीरगभीर वृत्तीने करीत असते. 'शाकुन्तल' नाटकात पहिल्या तीन अकरापर्यंत मीलनाचे हृदय चित्रण आहे, तर 'मृच्छट्टिक' नाटकाना पाच-याच्या शेवटी आणि महाव्या अकराच्या आरंभी मीलन घडून आल्याची साक्ष आहे. या दोन्ही नाटकात मध्येच जुठेरी वियोगाची दारुण सावली पडू लागते. त्या अगोदरचा भाग मीलनाचा असल्यामुळे सुगमच अनुभव देणारा आहे. मात्र पुढे जे घडते ते हतक्या आश्चर्य आणि वेगवान घटनांनी र्हा पहिल्या

भागार्तील मुग्धकर हृद्यता ही रात्र येण्यापूर्वी रेगाळणाऱ्या सायप्रभाशासारखी वाट लागते

प्रेमनीलन घडून आलेल्या प्रेमिनाचा प्रियोग का घडून येतो याची कारणे साहजिकच प्रत्येक कथावस्तूत वेगवेगळी आहेत. 'विनमोर्वशीय' नाटकात उर्वशी आणि पुरूरवा यांचा प्रियोग घडतो त्याचे कारण उर्वशीचे उत्कट प्रेम आणि त्यातून उद्भवलेल्या स्त्रीमुल्लस मत्सर. हे जोडपे गधनादन-वनात प्रेम-विहारासाठी आलेले असते तेथे एका मुदर बियाधर-दारिकेकडे पुरूरवाचे लक्ष जाते. उर्वशी सतापते आणि चिडून उठून जाते ती जगळ्या कारिण्याच्या वनात; आणि या वनात स्त्रीला प्रवेश नसण्याचा शाप असल्याने तिचे रूपतर एका लतेत होऊन पुरूरवा तिच्या अंतरतो. मुग्धासक्त उदयनाचे राज्यकारभारा-वरील लक्ष उडाले. राज्याची घडी हटवणे प्रसविली नाही तर उदयनाचे राज्य संपूर्णपणे शून्याच्या घशात गेल्याशिवाय राहणार नाही. या राजकीय परिस्थितीत, राजकारणी हेतू साधण्यासाठी, वासवदत्ता स्वार्थत्याग करून युधीने अज्ञातवास पत्करते. एका उदात्त घ्येयासाठी मुद्दाम ओढवून घेतलेल्या परिस्थितीमधून उदयन आणि वासवदत्ता यांचा प्रियोग झालेला आहे 'उत्तररामचरित' नाटकातही अशीच घ्येयाची बैठक आहे; आणि रामाच्या उत्पन्न व्यक्तित्वा-मुळे त्याच्या त्यागाला विलक्षण उदात्ततेचे तेज प्राप्त झाले आहे. राम हा नगन, तरुण, नुक्ताच गादीवर आलेला राजा आहे. प्रजानुरजन हा राजाचा परम धर्म होय ही त्याची नितान्त श्रद्धा आहे. कुलगुरूनी केलेला उपदेश आणि पृथ्वीचे चारित्र्य राजाच्या त्यागी जीवनाचा आदर्शच पुढे ठेवणारे आहेत. अशा स्थितीत सीतेच्या चारित्र्याविषयी लोकांनी द्यावा घेतल्यावर तिच्या राज्याच्या आपल्याजवळ राहू देणे म्हणजे प्रजानुरजनाच्या घ्येयाला आणि कर्तव्याला काळिमा लावण्यासारखे आहे, अशी रामाची मना आश. या मनाच्या पोटी राम सीतेचा त्याग करतो. ह्या दोन्ही नाटकात एक राजकीय हेतू आणि घ्येयवादाची बैठक प्रतिस्तीच्या विद्योगात भागणीतून झालेले आहेत. 'शाट न्तल' आणि 'मृच्छकटिक' या नाटकात काही आग्निहोत्र घडवून घेण्याचा प्रियोग घडून येतो. गांधर्वनिर्धाने शून्यदर्शी नट शाच्यावर तिचा निगे

घेऊन दुष्यन्त राजधानीला परततो जाण्यापूर्वी आपली अगठी तिच्या वांगत घालून, त्या अगठीवर कोरलेल्या 'दुष्यन्त' या नामाभराइतरे, म्हणजे तीन दिवस पूर्ण व्हायच्या आत शकुन्तलेला घरी घेऊन जाण्याचे आश्वासन त्याने दिलेले आहे. हे असे घडलेही असते. पण दुर्वास अचानक कणाश्रमात येतात. पतिचिन्तेत मग्न असलेल्या शकुन्तलेला त्याची चाहूळ लागत नाही. शीघ्रकोपी दुर्वास मागचा पुढचा काही विचार न करता शकुन्तलेला शाप देऊन मोकळे होतात. शकुन्तलेच्या दुर्दैवाने खुणेची अगठीही वाटेत हरवून जाते. आणि दुर्वासशापामुळे जसे दुष्यन्ताला काही आठवत नाही, तसे आपल्या विवाहाचा पुरावा देण्याचे काही साधन शकुन्तलेपाशी उरत नाही. परत्नीला घरात घेण्याचा भयाने दुष्यन्त शकुन्तलेचा अन्वेष करतो आणि या कारणपरपरने दोघाचा वियोग होतो 'मृच्छकटिक' नाटकात अशाच अनपेक्षित घटना आहेत. भर वादळ पावमानून वसतसेना चारुदत्ताच्या घरी आल्यावर तो तिला आश्रय देतो. त्या रात्री चारुदत्ताने वसतसेनेचा पत्नी म्हणून स्वीकार घेतला आहे. मनोमनी त्याचे मीलन झाले आहे. दुसऱ्या दिवशी जीर्णकरडक उद्यानात भेटण्याचा संकेत त्यानी ठरविला आहे. चारुदत्त अगोदर धरानून बाहेर पडतो. वाटेत जुलमी पाल्कराजाच्या बर्झानून मुटलेला आणि सुरक्षित आसरा शोधणारा आर्यक त्याला भेटतो. आपली बद्द गाडी त्याच्या तैनातीला देऊन चारुदत्त त्याला सुरक्षित स्थळी पोचविण्याची व्यवस्था करतो. इकडे वसतसेना चुकून शहराच्या गाडीत बसून उद्यानात येते. दोघाची चुकामूक होते. आर्यकाला आसरा दिल्यामुळे राजद्रोहाच्या आरोपात आपण सापडू या भयाने आपल्या हालचालीची आणि गाडीची हर्षाकृत चारुदत्त सांगू शकत नाही. इकडे वसतसेना एकीत तावडीत सापडल्यावर शकार गळा दानून तिचा प्राण घेतो. आणि विचित्र दैवयोगाने वसतसेनेच्या पुत्राचा आरोप चारुदत्तावर येतो. दोघाचा वियोग घटना तो असा प्रेयसीच्या मृत्यूने, प्रेयसीच्या पुत्राचा आरोप प्रियकरावर आल्यामुळे ! 'शकुन्तल' आणि 'मृच्छकटिक' या दोन नाटकातील वियोग अशा रीतीने आकस्मिक घटनानी घडून आलेला आहे. त्याच्या वियोगात प्रतिकूल दैवाचा, वैयक्तिक दुर्दैवाचा, वाग आहे. हे दुर्दैव आड आले नसते तर या प्रेमकथाना

दुःगाची अखळ झळ लागली नसती असे राहून राहून वाटते.

या नियोगातून पुनर्मीलनाची दिशा उमळते ती वेगवेगळ्या वागणी. नियोगानंतर आपल्या पत्नीचे आणि प्रेयसीचे काय झाले याची कल्पना नायकाना नाही. उर्वशीचे काय झाले याची कल्पना नसल्यामुळे पुरूरवा अभ्रश्च वेडा होतो. या उन्मादात तो वनात भक्त अमता आणि उर्वशीचा शोध घेत असता त्याला अचानक 'सगमनीय' मणी सापडतो; तो हातात असताना एका लतेला उर्वशी समजून तो मिठी मारतो आणि अश्रुलितपणे लतेची उर्वशी होऊन या प्रेमिकाचे पुनर्मीलन होते. उर्वशी आणि पुरूरवा यांचा वियोग पुत्रप्राप्तीनंतर पुन्हा व्हायचा आहे. पण इद्राच्या वृषेमुळे हा प्रसंग टळण असे कालिदासाने दाखविले आहे. लक्षणांच्या आगीत वासवदत्ता जळून मेलेली अशी उदयनाची कल्पना आहे. लोकवृद्धीला अनुसरून (आणि मंत्री योगधरायण याने योजिलेल्या राजकीय कारस्थानाचा एक भाग म्हणून) उदयनाने दुसरी पत्नी नेली आहे तीनेला वनात सोडून दिल्यावर तिची कौमल अगलनिका हित प्राण्याचे भक्ष्य झाली असावी अशी रामाची समजूत आहे. वसतनेनेचा मृत्यू ही चारुदत्ताच्या दृष्टीने तरा सत्य घटना आहे. शकुन्तेचे काय झाले याची दुष्यन्ताला काहीही कल्पना करता येत नाही. प्रेयसीचा तथाकथित मृत्यू अशा रातीने आट येऊन पति पत्नी दोघेही नियोगाच्या आगीत होरपळत पडलेले असताना पुनर्मीलनाचे दार उघडते. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'शकुन्तल' या नाटकात पुनर्मीलन हा कालावधीचा भाग आहे असा प्रत्यय वाचक प्रेक्षकाना तरा मिळालेला आहे 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात योगधरायणाचे राजकीय कारस्थान सिद्धीला जाऊन उदयनाचे राज्य पुन्हा जिउन घेतल्यावर वासवदत्ता आणि उदयन यांचा समोरासमोर भेट होण्याचा मार्ग खुला होतो आणि ही भेट उदयनाच्या राज्याध्यतच घडून येते. 'शकुन्तल' नाटकात हरवलेली अगठी दुष्यन्ताच्या हाती अचानकपणे आल्यावर शकुन्तेब्रह्मची त्याची स्मृती जागृत होते. शकुन्तल माराच श्रुतीच्या आश्रमान हेमकूट पर्वतावर आपल्या मुलासह तरस्विनीसारखी राहत आहे दुर्जय-दानवाशी देवाच्या बर्ताने लक्ष्याची संधी दुष्यन्ताला प्राप्त होते.

ती लढाई जिंकून इद्राच्या रथानून तो स्वर्गस्थानाहून पृथ्वीकडे परत येत असताना हेमकूट पर्वताजवळ रथ धाकतो आणि दुष्यन्त शत्रुन्तलेचे पुनर्मौलन घडून येते. 'मृच्छकटिक' नाटकात मात्र चारुदत्त आणि वसतसेना यांची जी पुनर्भेट घडून येते ती दैव अनुकूल नसते तर घडली असती की नाही याची शका वाटते. वसतसेनेचा गळा दावून शकार निघून जातो. ती मेली नव्हती, नुमती मूर्च्छित पडली होती, हे मुदैव जीर्ण उग्रानाच्या जवळच विहारात राहणारा एक बुद्ध भिक्षू तिथे येतो आणि तो वसतसेनेला शुद्धीवर आणून तिचे प्राण वाचवितो. पुढे चारुदत्ताला सुळावर चढविणार त्यावेळी ऐन मोक्याला बुद्ध भिक्षू वसतसेनेला घेऊन येतो आणि त्यामुळे चारुदत्तावरचा खुनाचा आरोप नष्ट होऊन त्याचे प्राण वाचतात. ज्या दैवाने अचानक फटका देऊन प्रेमी जीवाची ताटातून केली, त्याच्यावर प्राणसक्त आणले, त्या दैवाने अशी ऐन वेळी रैर केली नसती तर या प्रणयकथेची प्रत्यक्षता शास्त्राशिवाय राहिली नसती ! 'उत्तररामचरित' नाटकात याचप्रमाणे भवभूतीने राम आणि सीता यांचे पुनर्मौलन मुद्दाम घडवून आणले आहे. महाकाव्याच्या ऋष्यशत सीतेचा अन्त होऊन रामायणकथेचा दुःखान्त झाला तर ते शोभासासारग्ये होते. पण नाट्यकथेच्या बन्वान असा दुःखान्त नको म्हणून भवभूतीने गर्भनाटकाची योजना आपल्या रचनेत मुद्दाम करून राम आणि सीता यांचे पुनर्मौलन घडवून आणले. रामायणकथेत सीता आपल्या पात्रियाची ग्वाही देण्यासाठी, आपल्याला पोहत घे अशी विनंती पृथ्वीला करते आणि दुभंगकथा पृथ्वीमानेच्या हृदयात सीता निर्लिन होते, उलट भवभूतीने अशी कल्पना केली आहे की वाल्मीकीने रामायणकथेच्या काही भागावर एक नाटक रचते असून त्याचा प्रयोग भरतमुनी अप्सरांच्या करी अयोध्येच्या प्रजाजनापुढे करून दाखविणार आहेत. गंगेच्या तीरी त्याग उभारलेल्या गगमडपात हा नाट्यप्रयोग मर्त्य आणि अमर्त्य प्रेक्षकजाणमोर करून दाखविण्यात येतो. या प्रयोगात सीतेची भूमिका प्रयत्न सीताच करते; रावीची पात्रे अप्सरा असतात. या प्रयोगाच्या निघाने सीतेच्या शुद्धतेची ग्वाही देवादिकांच्या गाक्षीने देण्यात येते, आणि सीतेबद्दल शका घेणारा अयोध्यासामी प्रेक्षकगण शरमेने मान ग्यागी घालतो.

सीतेच्या पावित्र्याची अशा रीतीने खात्री पटल्यावर रामसीतेच्या मीलनाचा मार्ग खुला होतो. वाल्मीकी पुढे होऊन त्यांना आर्शावादि देतात. मवभूतीने ही रचना मुद्दाम केली आहे यात शका नाही पण त्यामुळे राम आणि सीता यांच्या यातनांना अर्थ मिळून त्यांच्या चारित्र्याला न्याय मिळाला आहे, जीवनाला कृतार्थता आली आहे, हे मान्य केलेच पाहिजे.

या चारही नाटकांत मीलन, वियोग आणि पुनर्मीलन या प्रणयाच्या अवस्था रगविताना नाटककारानी आपापल्यापरी जे रचनाकौशल्य प्रकट केले आहे त्याची थोडी कल्पना घरील वर्णनावरून येईल. या सर्व प्रणयकथाच. परंतु यातील प्रणयाचे चित्रण यातनांच्या रगानी केलेले असल्यामुळे त्यांना एक विलक्षण गार्भीर्य आलेले आहे. प्रणय ही जीवनाची सर्वव्यापी आणि सर्वगामी भावना आहे. या प्रणयाचा अर्थ समजणे म्हणजे एका दृष्टीने जीवनाचा अर्थ समजण्यासारखे आहे. हा प्रणय जीवनाच्या फाटावर उभे राहून चादण्याच्या सरोवरात जीवनाचे स्वप्न प्रतिबिंबरूपाने पाहणाऱ्या कच्च्या युवयुवतींचा प्रणय नव्हे. हा प्रणय जीवनातील यातनाचा रस पिऊन मनाने प्रीट बनलेल्या तरुणांचा किंवा प्रौढांचा प्रणय आहे. यातनेच्या अनुभवाशिवाय प्रेमाची चव कळत नाही, जात उमगत नाही. हे कळून नवी जाणीव प्राप्त झालेल्या दोन हृदयांचे पुनर्मीलन या नाटकात रगविलेले आहे. ही नुसती पुनर्भेंट नाही, त्यात एकमेकांच्या हृदयाचा विश्वास, अस्पृह प्रेमाची खाही आणि व्यापक अशी जीवनाची जाणीव आहे. ही जाणीव प्रेमी हृदयांना आणून देण्याचे कार्य या नाटकानी साधलेले आहे. ते साधताना त्रिभिध भावभावनांच्या मवर्पांचे आणि तळमळीचे जे चित्र नाटककारानी रगविलेले आहे त्यात त्यांच्या कलेचे सामर्थ्य एकत्रून प्रकटले आहे. संस्कृत नाट्यसृष्टीतल्या महान नाटकांचा उद्देश्य करताना या चार नाटकांचे नाव आपल्याला घ्यावे लागते. हे लक्षात घेतले म्हणजे या पुनर्मीलनाच्या नाटकानी केवढी कलेची उची आणि जीवनानुभवाची नेवढी खोली गाठली आहे याची कल्पना येईल.

[४]

ज्या नाट्यकथाचे वर्णन मी येथेवर केले त्याची विविध रूपे आपल्यासमोर आहेत या सर्व नाटकांचे वगवगळेपण स्पष्ट आहे पण त्यांना एक गोष्ट सब साधारण आहे ही सर्व नाट्य प्रणयाचा आविष्कार करणारी, शृंगारावर आधारलेली अशी आहेत आता दुसऱ्या एका रचनेचा धाचा विचार करावयाचा आहे

संस्कृत नाट्यात ' एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा ' असा एक दडक आहे^२ याचा अर्थ असा की नाट्यरचनेत शृंगार किंवा वीर यांपैकी एक प्रमुख रस असावयास ह्या बाकीच्या रसांच्या छग स्वभावचित्रणाच्या सिपाने आणि भावभावनांचे दर्शन घडविताना आपातत प्रकट होतील हे उघड आहे परंतु नाट्यकथाचा प्रमुख भाव शृंगार किंवा वीर असू शकतो अस हे तत्त्व आहे संस्कृत नाट्यरचनेवर या तत्वाने अकारण मयादा घातला अस काही जणना वाटते एका दृष्टीने हे खरे मानले तरी जनसमुदायाचा विचार करताना हे तत्त्व मयादित आहे असे कस म्हणता येईल ? शृंगार आणि वीर म्हणजे प्रेम आणि पराक्रम या दोन गोष्टींचे आवाहन मानवी मनाला प्राचीन काळी होत आणि आज नाही, असे नाही ना ? हे दोन भाव सार्वनिक आहेत, सार्वकालिक आहेत म्हणूनच नाट्यकथाची निवड करताना प्रेम आणि पराक्रम यांपैकी एखादा विषय घेतल्यास तो कुठल्याही प्रेक्षकांच्या अंतःकरणापर्यंत जाऊन मिडण्याची शक्यता आहे बहुधा अशा अभिप्रायाने खरील दडक निमाणे झाला असावा.

कदाचित आणखी एक कारण असे असावे संस्कृत नाट्यसूत्रीत महाकाव्य आणि नाटक यांचा सबंध फार जवळचा आहे महाकाव्यांनी नाट्याला प्रेरणा दिली आहे, नाट्याला विषय पुरविले आहेत रामायण आणि महाभारत यांच्यावर आधारलेली असुरय नाट्य भारतीय साहित्याच्या इतिहासात प्रगून येतील. ही दोन महाकाव्ये म्हणजे वीरगाथा आहेत यानून निघडलेल्या कथा यांच्यात वीररसाचे प्रमाण अधिक असले तर ते साहजिकच होय

वीररसावर आधारलेल्या नाटकाचा (Heroic Play) आता विचार करताना वीररसाचा अर्थ थोडा व्यापकपणे घेतला पाहिजे. शास्त्राप्रमाणे वीराचा स्थायिभाव ' उत्साह ' आहे. या दृष्टीने प्रत्यक्ष युद्धप्रसंगापासून तो कोणतीही उत्साह निर्माण करणारा, प्रेरणादायी, स्फूर्तिप्रद अशी वस्तू या भावनेचा एक आविष्कार म्हणून मानायला हरकत नाही. रामायण महाभारतातील युद्ध ही जशी एक वीरोचित घटना त्याचप्रमाणे एखाद्या पुराणकथेतील ऐतिहासिक किंवा तत्कालीन योरा व्यक्तीचे चरित्र किंवा चरित्रातील काही निवडक प्रसंग हे वीररसाचे द्योतक म्हणून समजता येतील. इतकेच नव्हे तर समरभूमीवर शौर्याची शर्थे करणारा आणि प्रसंगी प्राणार्पण करणारा पुरुष हा जसा वीर तसा जीवनातील एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी जरूर तर प्राणाचे बलिदान देणारा पुरुष हाही वीरच होय आणि एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी झगडून जीवनाचा अर्थ सांगणारा किंवा समजणारी व्यक्ती देखील वीरच म्हटली पाहिजे. अशा व्यापक अर्थाने वीररसाचा आविष्कार लक्षात घेतल्यास संस्कृत नाट्यरचनेत निर्माण झालेली या प्रकारची वेगवेगळी नाट्ये नीटपणे पाहता येतील.

(अ) या रचनाबन्धात प्रथम लक्षात येणारा नाट्यप्रकार म्हणजे वीर चरित्रावर आधारलेला (Biographical play) होय. नाट्यनिर्मितीच्या आरंभकालात वीरचरित्राचा विषय नाटकाला सुचणे सुलभ आहे, स्वामाविक आहे. अशा प्रकारची नाट्ये रचनाकीर्तल्य आणि कल्पनियोजन या दृष्टींनी वरील प्राथमिक स्वरूपाची वाटतात म्हणून वरील विचार मनात येतो. एखाद्या वीरपुरुषाची जीवनकथा लोकपरपरेत किंवा आख्यायिकाव्य आणि महाकाव्य यांच्या रूपाने तयार असते. त्या गायेतील प्रसंग उच्चरून चरित्राची नाट्यरूप माडणी करी म्हणजे बहुधा काम भागते. मग अशी अनेक नाट्ये तयार होऊ लागतात. हे म्हणताना असे मात्र सुचवायचे नाही की चरित्रात्मक नाट्ये केवळ आरंभकालातच निर्माण होतात. आरंभकालात ती सुलभ असतात हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. एखाद्या जीवनचरित्राचा विशेष अर्थ लावून एखाद्या तत्त्वाचा किंवा मूल्याचा आविष्कार म्हणून जीवनचरित्राची माडणी करायची म्हणजे कलेची तेवढी प्रगती झालेली असली पाहिजे किंवा कलावृत्ताची तरी

प्रगती झालेली असली पाहिजे भवभूतीचे 'महावीरचरित' हे रामकथेवराल नाटक वेवळ चरित्रात्मक आहे, त्यात नाट्य आणि नाट्यगुण अगदी कमी आहेत. परंतु त्याचे 'उत्तररामचरित' हे नाटक रामाच्या जीवनाचा उत्तरार्ध कथन करणारे असले तरी ते वेवळ चरित्रात्मक नाही. रामाच्या जीवनाचा जो एक अर्ध भवभूतीने लावला त्याचा आविष्कार करण्यासाठी रामाच्या जीवनातील प्रसंग रचले असल्याने या नाटकात एक वेगळेच आणि थोर वळमूट्य लाभले आहे. अशी दृष्टी कलाकाराला असली म्हणजे कोणत्याही कालात चरित्रात्मक नाटक निर्माण होऊ शकते. उच्च, कलेचा विकास झाल्यावरही नाटककाराला ही सृजनाची दृष्टी नसेल तर उत्तरकालातही प्रारंभिक अवस्थेत शोभागीत अशी कवळ नाट्याचे बाह्यरूप असलेली नाटके तो लिहून वसेल संस्कृत नाट्यसाहित्याच्या न्हासकालात रामकथेवर निर्माण झालेली अनेक नाटके या विधानाची साक्ष देतील. या दृष्टीने चरित्रात्मक नाटकावद्दल अमुक एक नियम असा मागता येणार नाही आणि तसा तो सांगण्याचा इरादा पण नाही स्थूलमानाने विचार करताना चरित्रात्मक नाटक कलेच्या आरंभकालात आढळते एवढेच आपण लक्षात घेऊ.

अशी नाटके संस्कृत नाट्यमृष्टीत अनेक आहेत पतंजलीने ज्याचा ओघाने उल्लेख केला आहे ती 'बलिबन्ध' आणि 'कसवध' ही नाटके उपलब्ध नाहीत, कदाचित ती लिहून ठेवलेली नसतील. उपलब्ध नाटकात बुद्धजीवनावरचे अश्वघोषाचे 'गारापुत्रप्रकरण', भासाची 'अभिषेक' 'आणि बालचरित', भवभूतीचे महावीरचरित, 'राजशेखराची 'बालरामायण' आणि 'बालभारत,' जयदेवाचे 'प्रसन्नराघव' मुरारीचे 'अनर्घ्यराघव' इत्यादि नाटक या प्रकारात येतील. ही सर्व नाटके चरित्रात्मक आहेत, वीररसाचा आविष्कार करणारी आहेत. ज्या नायकाचे चरित्र सांगण्याचे त्याच्या जीवनातील महत्त्वाच्या घटना मूळच्या कालानुक्रमाने, क्वचित थोडी नवी भर घालून किंवा थोडी कल्पकता योजून नाट्यरूपाने वर्णन करावयाच्या घेवटाच उद्देश या नाटकाचा आहे प्रसंगाच्या निर्मितीत किंवा मांडणीत काही कौशल्य दिसून आले तर ते, आणि भाषेचा काव्यमय विलास इतकेच वाङ्मयीन गुण अशा

नाटकान दिसले तर दिसतात. कलेच्या दृष्टीने ही नाटके प्राथमिक आहेत यात शका नाही. याला अपवाद मासाच्या नाटकांचा आहे. मासाचे ' बालचरित ' हे कृष्णाच्या बाललीलावर आधारलेले असून कृष्णजन्मापासून तो कसबघापयेतची हकीकत या नाटकात आलेली आहे. हे चरित्रात्मक नाटक आहे. पण प्रसंगनिर्मित गोवाच्या जीवनक्रमाची चित्रे घाटून मासाने त्याला एक वेगळे (Pastoral) रूप दिले आहे; आणि रगमचावर प्रत्यक्ष द्वंद्वयुद्धाचे प्रसंग आणि कंसाचा बंध दाखवून संस्कृत नाट्यात सहसा न आढळणारे समर प्रत्यक्ष उभे केले आहे. या नाटकात स्वप्नदृश्यासारंगे आणखी काही असाधारण प्रसंग आहेत, ते वेगळेच.

(आ) नाट्यशास्त्राप्रमाणे ' व्यायोग ' आणि ' डिम ' हे रचनाप्रकार वीररसात्मक आहेत. या प्रकारातली उदाहरणे प्रत्यक्ष उपलब्ध नाहीत. मासाचे ' मध्यमव्यायोग ' हाच एक लक्षात घेण्याजोगा नमुना म्हणून दाखवता येईल. या एकाकी नाटकात मीम आणि षटोत्कच याचे द्वंद्वयुद्ध प्रत्यक्ष दाखविलेले आहे आणि त्याचे पर्यवेक्षण मीम आणि हिडिम्बा यांच्या प्रेममीळनाने होते. वीररसाचा आविष्कारानंतर शृंगारात त्याची परिणती होण्याचा हा नाट्यप्रकार खरोखर फार लोकप्रिय असावयास हवा. या प्रकाराची उदाहरणे संस्कृत नाटकात मात्र अपवादोदासखी आढळतात याची दोन कारणे मला दिसतात: वीररसाचा विषय चरित्रात्मक नाटकाच्या पद्धतीने हाताळला गेला हे एक. आणि दुसरे कारण म्हणजे वीराऐवजी शृंगाराला दिलेले प्राधान्य. मागे वर्णिलेल्या प्रणय-प्रधान दरबारा नाटकात जे राजे नायक म्हणून रगविले आहेत ते बऱ्याच पराक्रमी आहेत. पुरूरवा आणि दुष्यन्त यांच्या पराक्रमाची उदाहरणे तर नाटकातच रगविली आहेत. पण हा पराक्रम त्यांच्या स्वभावचित्रणाचा एक भाग म्हणून आलेला आहे. प्रेयसीच्या प्राणीसाठी केवळ हा पराक्रम घटलेला नाही. त्यामुळे ही नाटके शृंगाराच्या चौकरीतच असवानी लागतात. आणखी एक कारण असे दिसते की प्रेमासाठी पराक्रम करणाऱ्या प्रेमवीरापेक्षा अधिक उदात्त रत्नसाली, शौर्य सावध्याऱ्या त्यापेक्षाही संस्कृत मनाला अधिक मोह आहे. आणि म्हणून सामाजिक नाटकात अविभक्त किंवा मकरन्द आणि

माधव याच्यासारखे प्रेमवीर जरी एखाद्या भाषाने किंवा भवभूतीने रगविले तरी निजालस वीररसाचा नमुना उभा करताना रामायण महाभारतातील वीरांची चरित्रेच संस्कृत नाटककारांना आदर्शरूप वाटली.

(इ) शृंगार आणि वीर यांचे मिश्रण प्रणयप्रधान नाटकात जितके आहेत तितके वीररमाच्या नाटकात आढळत नाही असे वर सांगितले. मात्र शृंगार आणि वीर रोजारी रोजारी माझून नाट्यरचनेचा एक विलक्षण प्रकार निर्माण झालेला हर्षाच्या 'नागानन्द' या नाटकात दिसून येतो. या नाटकाचे पहिले तीन अंक प्रणयप्रधान नाटकाच्या धर्तीवर रचले आहेत यात विदूषक आहे; त्याच्या जोडीला विट आणि चेटी यांचा हास्यानुकूल शृंगार आहे, नायकाचा विवाह होऊन तिसऱ्या अंकात मीळून झाले आहे. यापुढे ही नाट्यकथा एक अनपेक्षित वळण घेते. गरुडाला प्रत्यही बळी जाणाऱ्या नागाचे प्राण वाचविण्याचा इरादा करून नायक जीमूतवाहन स्वतःचे शरीर गरुडाला अर्पण करतो या नाटकाचा शेवट नायकाच्या मृत्यूने व्हावयाचा; परंतु स्वर्गनिवासी देव नायकाच्या मृत शरीरावर अमृत शिंपडून त्याला जिवंत करतात. नागाचे दैन्य संपते; नागाला आनंद होतो; आणि नायकाच्या कुटुंबातही आनंद पसरतो. ही नाट्यकथा दु.स्तान्त नाहीच. निला चरित्रकथाही म्हणता येत नाही, कारण नायक जीमूतवाहन विद्याधराचा राजा म्हणून रगविला असला तरी एकदर कथेचे स्वरूप कल्पितकथेश्चमाणे किंवा आख्यायिकेप्रमाणे आहे; आणि प्रणय-चित्रणाने या कथेचा अधिक भाग व्यापलेला आहे. नायकाच्या जीवनातील प्रेम आणि त्याचे बलिदान यांचा परस्परसंनध नाही नायक प्रेमाच्या बापतीत उदासीन आहे एवढीच एक सूचना त्याच्या पुढील त्यागाच्या दृष्टीने नाटककाराने दिलेली आहे. पण या सूचनेने नायकाचा विवाह आणि त्याचे प्राणार्पण यांचा धागा जुळत नाही. त्यामुळे शृंगार आणि धैर्यशील त्यागाच्या रूपाने प्रकटलेला वीर नेवळ रोजारी माझून टेबल्यासारखे झाले आहेत. मात्र नायकाच्या चारित्र्याचा जो उभा मनावर उमटतो तो त्याच्या अतुल त्यागाचा म्हणून या नाटकाला वीररसात्मक (Heroic play) म्हणावेसे वाटते.

असेच त्यागजीवनाचे उदाहरण हरिश्चंद्राच्या कथेचे आहे. या कथेवर

रचलेले उत्तरकालीन 'चण्डकौशिक' हे नाटक घाटल्यास चारेनात्मक मानाने निवा वीररसात्मक म्हणून समजावे.

(इं) राजकीय हेतूने निवा राजकारणाच्या पवित्र्याने रगलेली नाट्यवस्तू हा वीररसात्मक नाटकाचा आणखी एक वेगळा नमुना म्हणून स्वीकारता यावा. भासाचे 'प्रतिज्ञायौगधरायण' हे उदयनकथेवरचे नाटक या प्रकारात येते. उज्जयिनीच्या प्रद्योत राजाने कपट करून उदयन शिकारीला गेल्या असता त्याला पकडले. बंदीत पडलेल्या उदयनाची सुटका करण्याची प्रतिज्ञा त्याचा महामंत्री यौगधरायण याने केली. बंदीत उदयन प्रद्योताचा कन्या वासवदत्ता हिच्या प्रेमात पडला. त्यामुळे यौगधरायणाची समन्या अधिक गुतागुतीची होऊन वासवदत्तेसह उदयनाची मुक्तता करण्याची दुसरी प्रतिज्ञा त्याला करावी लागली. या दोन प्रतिज्ञा आणि त्याची पूर्ती हा या नाटकाचा गामा आहे. उदयनकथेवरील भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त' म्हणून जे नाटक आहे त्याची या 'प्रतिज्ञा' नाटकाशी तुलना केली म्हणजे वस्तुचनेचा फरक ध्यानी येतो. 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात उदयनाचे गेलेले राज्य परत जिंमून घेणे, त्यासाठी मगधराजपुत्री पद्मावती हिच्याशी विवाह, वासवदत्तेचा अशातनास इत्यादी राजकीय पवित्रे पार्श्वभूमीसारखे आलेले आहेत. उदयन आणि वासवदत्ता यांच्या परस्पर प्रेमाचे चित्र हा नाटकाचा मुख्य भाग आहे उल्ट 'प्रतिज्ञा' नाटकात उदयन-वासवदत्ता यांचे प्रेम हा यौगधरायणाच्या प्रतिज्ञेच्या प्रेरणा देणारा, त्याच्या राजकीय नीतीला आव्हान देणारा पार्श्वभूमीत असलेला हेतू आहे. आणि बंदीगृहाबद्दलची माहिती काढण्यासाठी उज्जयिनीत पाठविलेले गुप्त हेर, सुटकेची योजना, आणि उदयन वासवदत्तेसह निसटल्यावर नगरवेशीवर पाठलाग करणाऱ्या सैन्याला यौगधरायणाने स्वतः दिलेला सामना, या राजकीय घडामोडी नाटकाचा प्रमुख भाग होत. म्हणजे एका नाटकात राजकीय हेतूच्या पार्श्वभूमीवर प्रणयाची हळूवार आणि सखोल आदोलने खुल्ली आहेत, तर दुसऱ्यात प्रणयाच्या प्रेरणेने राजकीय पवित्रे सजले आहेत.

भासाच्या 'पञ्चरात्र' आणि 'प्रतिज्ञा' या नाटकात न्याय्य राज्याची पुनःप्राप्ती या मध्यवर्ती हेतूभोवती परिचित कथेची सैर मांडणी केलेली दिसते.

पांडव विराटाच्या दरबारा अज्ञातवासात असताना त्यांना त्याच्या न्याय्य राज्याचा वाटा मिळावा म्हणून द्रोण दुर्योधनाजवळ मागणी करतात. राजसूय यज्ञाच्या समृद्धीने आनंदित मन स्थितीत असलेला दुर्योधन ही मागणी मान्य करतो. मात्र शकुनीच्या प्रेरणेने पाच रात्रीच्या आत पांडवांचा तपास लागला पाहिजे अशी अट घालतो. तपास लावण्यासाठी विराटाच्या राजधानीवर स्वारी करण्याची योजना भीष्म मांडतात. या स्वारीच्या निमित्ताने जे युद्ध घडून येते त्यातून पांडवांचा शोध आणि दुर्योधनांना दिलेल्या वचनाची पूर्ती हे दोन्ही हेतू सिद्ध होतात. 'प्रतिमा' नाटकात रामाला त्याचे हक्काचे राज्य मिळावे म्हणून भरताने घेतलेला पुढाकार, त्यासाठी त्याने आपल्या मातेची निर्भर्त्सना करून रामाची पंचवटीत घेतलेली भेट, रामाला लगेच अयोध्येला परत आणण्याचा प्रयत्न प्रतिज्ञापूर्तीच्या आग्रहामुळे विफल ठरल्यावर रामाचा प्रतिनिधी म्हणून भरताने राजकीय जबाबदारीचा केलेला स्वीकार, आणि रावणाशी युद्ध करण्यासाठी राजधानीहून सैन्याची त्याने केलेली रवानगी, या रामायणातील परिचित पण वेगळ्या नाट्यहेतूने गुफलेल्या घटना रंगविलेल्या आहेत. दोन महाकाव्यातील ही कथानके रंगविताना भासाने मनमुराद स्वातंत्र्य घेतले आहे. 'पञ्चरात्र' नाटकाच्या मांडणीमुळे प्रसिद्ध भारतीय युद्धच बगळले गेले आहे ! तर 'प्रतिमा' नाटकात राज्याभिषेकाच्या प्रसंगी राजवाड्यात होणारे नाटक आणि मृत इक्ष्वाकु राजाच्या प्रतिमा असलेले प्रतिमागृह असे सर्वस्वी कल्पित प्रसंग; दशरथाच्या मृत्यूचे प्रत्यक्ष दृश्य; 'चौदा दिवसांचा वनवास' अशी अट सांगताना चुवून 'चौदा वर्षे' आपण बोलून गेले असे सांगणाऱ्या कैकेयीचे विलक्षण नवीन स्वभावदर्शन; इत्यादि गोष्टी रामायणकथा काही अशी बघून टाकणाऱ्या आहेत. कथानकाच्या मांडणीत भौतिक घडामोडींपेक्षा मानसिक आशेलाच्या चित्रणाला भासाने प्राधान्य दिले आहे. परंतु या दोन्ही नाट्यवस्तूंची प्रेरणा राज्यप्राप्तीच्या राजकीय हेतूमध्ये असल्यामुळे या नाटकाना राजकारणी नाटक म्हणता आले नाही तरी वीररसात्मक (Heroic) म्हटल्याशिवाय मठा तरी गत्यतर दिसत नाही.

राज्यप्राप्तीचा राजकीय हेतू आणि वीररसाचा उठाव सखळपणे दर्शविणारे

नाटक म्हणून मद्रनारायणाच्या 'वेणीसहार' या रचनेचा उल्लेख केला पाहिजे. संस्कृत नाट्यचर्चेच्या ओघात या नाटकाचे वारवार येणारे उल्लेख पाहिले म्हणजे हे नाटक रचनेचा नमुना म्हणून जुन्या काळापासून पार लोकप्रिय असावे असे वाटते. वास्तविक मद्रनारायण हा दुय्यम श्रेणीचा नाटककार आहे, परंतु यशस्वी नाट्यरचनेची सारी अग त्याने आत्मघात केलेली दिसतात. श्रोत्यांच्या मनाची सहज पकड घेईल असे महाभारतातील प्रसिद्ध कथानक, परिणामकारक प्रसंगाची योजना, त्रिभिध अर्कांची रसानुकूल मांडणी, नाट्यपूर्ण रचनेच्या शान्त्रसमन युक्त्या, ठळक व्यक्तिरेखा आणि भाववाही आल्कारिक मापायैली ही या नाटकाची वैशिष्ट्ये त्याच्या यशाला कारणीभूत झालेली आहेत. द्रौपदीच्या अपमानानून भारतीय युद्धाचे हत्याकांड जन्माला आले : हा वेर्णाने घडवून आणलेला सहार. द्रौपदीच्या अपमानाचा बदला घेण्याची प्रतिज्ञा करून मीमाने दुर्योधनाच्या रत्ताने माखलेल्या हातानी द्रौपदीच्या मोकळ्या त्रेसार्ची वेणी राधली : हाही वेणीसहार, मुक्त वेणीचे सयमन. या कल्पनेवर महाभारताची कथा मद्रनारायणाने नाट्यरूपाने रगविली. शान्त्र-नियमाचा अवलंब करून काटेकोरपणाने नाट्यरचना केल्यामुळे पडिताना आनंद वाटावा; आणि लोकप्रिय कथेची रसानुकूल मांडणी केल्यामुळे श्रोत्यांना समाधान लाभवे : अशी ही दुहेरी परिस्थिती या नाटकाला लोकप्रियता मिळून देण्याला सिद्ध झालेली दिसते. रचनेचे कल्पनातीत स्वातंत्र्य घेणारा मात विस्मृतीत गडप झाला आणि आखीव मार्गावर मोचून पावते टावणारा मद्रनारायण यशस्वी नाट्यकृतीचा जनक म्हणून स्मरणीय ठरला ! असा देखावा जुटल्याही नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात दिसतो यात शका नाही. तराही, राजकीय हेतू आणि वीररसात्मक रचना याचा लोकप्रिय नमुना म्हणून 'वेणीसहार' नाटकाची उपेक्षा करण्यात अर्थ नाही.

(३) बराल सध नाटकान हेतुपरत्वे राजकारण आलेले असले तरा त्यांना राजकारणी नाटके म्हणून म्हणता येणार नाही असे मी सुचिन केले आहे. पणु वीररसामक नाटकाच्या प्रकारात राजकारणी नाटकाचा (Political Play) समावेश अवश्य करावयास ह्या. राजकीय टावपेचाची प्रत्यक्ष मांडणी,

राजकारणी तत्वाचा आविष्कार आणि त्या निमित्ताने घडून येणारी नाट्योचित अशी तत्त्वचचा ही अशा नाट्यरचनेची वैशिष्ट्ये मानता येतील असे धावते. केवळ धीररसात्मक नाटकात राजकीय हेतूने किंवा राजकीय डावपेचानी सिद्ध झालेले प्रसंग प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे केलेले दिसतील, तर राजकारणी नाटकात आलेले प्रसंग राजकारणी तत्वाचा आविष्कार म्हणून आले असतील किंवा तत्वाचे दृश्य रूप म्हणून रंगले असतील, म्हणजे तत्त्वप्रणाली किंवा तत्त्वचर्चा, अर्थात नाट्याच्या बन्धात, ही अशा नाट्यरचनेला प्राणभूत म्हणून समजायला हरकत नाही. या दृष्टीने अशा राजकारणी नाटकाला ' तत्त्वसंवादाची नाटके ' (Discussion Play) म्हणून म्हणता येईल.

भाषाची ' दूतवाक्य ' आणि ' दूतव्योक्तच ' ही दोन एकाकी नाट्ये राजकीय पार्श्वभूमीवर घडलेल्या तत्त्वसंवादाची नाटके आहेत ' दूतवाक्य ' नाटकात महाभारतातील कृष्णशिष्टार्थचा प्रसंग नाट्यरूपाने मांडलेला आहे. ' दूतव्योक्तच ' नाटकातील प्रसंग भाषाने आपल्या कल्पनेतून निमाणे केला आहे. भारतीय युद्धात असताना, अभिमन्यूचा वध झाल्यावर, समेताचा आपखी एक प्रयत्न करण्यासाठी पांडवांचा दूत (Ambassador) म्हणून घटोत्कच कौरवाच्या शिबिरात आलेला आहे अशी कल्पना करून भाषाने हे नाट्य रचले आहे. ही एकाकी नाट्ये परिचित साच्यात बसत नसल्यामुळे आधुनिक संस्कृत-नाट्य समीक्षक धुव्जळ्यात पडले आहेत. ही स्वतंत्र नाट्ये नगून कुठल्यातरी मोठ्या नाटकातले मुद्दे अक आहेत असेही सुचविण्यात आले आहे. परंतु राजकीय पार्श्वभूमीवर तत्त्वसंवाद हे सूत्र पकडले म्हणजे ह्या नाट्यरचनेचा अर्थ लागू शकतो.

तत्त्वसंवादाचा नाट्यबोध हा रचनेचा एक अभिनव प्रकार म्हणून समजला पाहिजे. चर्चेच्या मीपाने एका आलेल्या व्यक्तीच्या शोभ प्रसंगाचे चित्रण हा भाषाच्या नाट्यरचनेचा हनु आहे. या चित्रणात व्यक्तिदर्शन आहे, उभळलेल्या विपाराचा आविष्कार आहे आणि त्यामुळे नाट्यही आहे. हे नाट्य वेगळ्या प्रकारचे आहे. हा वेगळेपणा हेच या नाट्यरचनेचे वैशिष्ट्य म्हणून दाखविता येईल.

अशा राजकारणा तत्त्वसवादपर नाट्यरचनेचा (A political discussion play) असाधारण नमुना म्हणून विशाखदत्ताच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे नाव अमिमानाने घ्यावे लागते. संस्कृत नाट्यसाहित्यात हे नाटक अनेक दृष्टींनी अद्वितीय आहे. नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना, मरतमाक्य, अकरचना, पताकास्थान इत्यादि संस्कृतनाट्याच्या सर्वसाधारण तांत्रिक वैशिष्ट्यांचा उपयोग विशाख दत्ताने आपल्या नाट्यरचनेत जलेल असला तरा या नाटकाचे अतरंग सवस्वी चानोराभाहेरचे आहे नायक आणि नायिका यांच्यामदले महत्त्वाचे संकेत 'मुद्राराक्षस' नाटकात सुगारून दिलेले आहेत, या नाटकाचा नायक कोण याचा सभ्रम पारपारक टीकाकाराना पडलेला आहे; याचा अर्थच असा की या नाटकात सांकेतिक नायक नाही या नाटकात नायिका पण नाही. इतकेच नव्हे तर एक गौण स्त्रीपात्र सोडले तर यात स्त्रीपात्रे नाहीत. प्रेमाचे रंग नाहीत, शी हास्याचा उतारा नाही. शृंगार आणि हास्य याची जोड देऊन त्रिभिध रसांची खुलावट करण्याची संस्कृत नाट्याची दोऱळ आणि लोकप्रिय माटणी येथे आढळणार नाही नदरशाचा उच्छेद आणि चंद्रगुप्ताच्या साम्राज्याचा पाया स्थिर करण्याचे यत्न या घटना आणि चाणक्य, चंद्रगुप्त, इत्यादि पात्रे ऐतिहासिक आहेत, तरा ऐतिहासिक नाटक म्हणून 'मुद्राराक्षस'ची रचना केलेली नाही. दोन राजकारणपट्टे मुत्स्यनाच्या विलक्षण डावपेचानी या सव नाटकाची वीण मरलेली आहे. नन्दवंशाचा अमिमाना आणि एकनिष्ठ सेवक अमात्य राजस चंद्रगुप्ताला उरून पाटण्याच्या प्रयत्नात आहे, आणि राक्षसाचे सव डावपेच हाणून पाडून, त्याला कोंडीत पकडून, चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याला स्वीकारायला माग पाटणे हा कौटिल्याच्या राजनीतीचा उद्देश आहे. ही नैतिक शृंगार या नाटकाचा प्राण आहे. नाटकाचे सवच वातावरण बुद्धीच्या क्षममगागने उच्छलेले आहे. नाटकातील पात्रे, प्रसंग, घडलेली प्रत्येक घटना कौटिल्याच्या राजनीतीचा एक आविष्कार म्हणून प्रकटलेल्या आहेत. नाटकात गुप्तहेराच्या कामगिराचे निवेदन आहे, राजनीतीच्या तत्त्वाची चर्चा आहे, आणि असे असूनही सवादात एक प्रहारचा विमरणा आहे. एखाद्या खेळातील प्रत्येक डाव आणि हालचाल ज्याप्रमाणे ताणलेल्या उत्सुकतेने पाहतात राहावी तशी या नाटकाच्या वागतीत

आपली अवस्था होते. राजनीती म्हणजे बुद्धिबळाचा खेळ. या खेळातले प्यादे आणि मोहरे जसे जसे मागे पुढे सरकतात तसे तसे विस्मयाचे धबधबे आपल्याला बसतात. प्रमंशाची गुणनाटककाराने अशीच केली आहे. दूरगामी राजनीतीच्या जालप्रमाणे 'मुद्राराक्षसा'ची रचना बाधीव आहे, सप्रयोजन आहे, एका अन्तर्गत मध्यवर्ती सूत्राचा सधेतुक्त आविष्कार म्हणून केलेली आहे. साहजिकच रसानु-
कूलता आणि आलंकारिक भाषाशैली यांचा मोह लेखकाला पडलेला नाही. ठरीव संज्ञेत बाजूम ठेवताना विशालदत्त आणखी एक पाऊल पुढे गेला आहे. नाट्याचा त्रिपय काहीही असला तरी 'मोक्ष' या पुरुषार्थावर नजर ठेवण्याचे संस्कृत नाट्याचे धोरण आहे. विशालदत्ताने मात्र आपल्या विषयाशी सुसंगत अशा 'अर्थ' हा पुरुषार्थच मुख्य मानून त्याच्या सिद्धीसाठी प्रसंगी अपरिहार्य अशा कपटनीतीचे समर्थन केले आहे. नेहमीची चाकोरी सोडून तत्त्वसंवादांत रगलेले आणि केवळ बुद्धीचा प्रकाश घेऊन आलेले 'मुद्राराक्षसा'सारखे राजकारणी आणि तत्त्वसंवादपर नाटक संस्कृत नाट्याच्या जमान्यात फसे निर्माण झाले याचे आश्चर्य वाटावे, इतके ते आधुनिक आहे. अशा नाट्यरचनेचे अनुकरण पुढे झालेले दिसत नाही. पण भाषाने अशा रचनेचा लहानसर आरम केला आणि विशालदत्ताने त्यातून परिणत नाट्य निर्माण केले ही निःसंशय अभिमानाची गोष्ट आहे.

[५]

शृंगार आणि वीर यांची एका भाषाला मध्यवर्ती कल्पून त्यामोठी इतर भावभावनांचे चित्रण करावे असा संज्ञेत मान्य झाल्याने हास्याला गरीबा मान मिळालेला दिसत नाही. हे तिथान परे असले तर त्यात 'शिष्ट' संस्कृत साहित्यात हास्यप्रधान नाट्यरचना का निर्माण झाली नाही याचे कारण यावद्दयासारखे आहे.

याचा अर्थ असा नव्हे की संस्कृत नाट्यात हास्याचे वाकडे आहे. पण

‘शृंगाराद् द्वि जायते हासः’ असा दडक भरतमुनींनी दिल्यामुळे प्रणयप्रधान नाटकाच्या सदर्भात हास्यार्ची योजना करण्याची प्रथा संस्कृत नाट्यसृष्टीत पडलेली दिसते. हा हास्यरस अनुपगाने आलेला आहे हे सांगणे नकोच. प्रणयप्रधान नाटकात दरबारी, म्हणजे राजा नायक असलेल्या, नाटकाचा नमुना अधिक मान्यता पावलेला होता. अशा नाटकात राजाचा प्रणय आणि अन्त पुरातील हेवेदावे याचे चित्रण करताना खेळकर वातावरण निर्माण करण्याची पद्धती बहुतेक नाटककारांनी योजिली होती. या रचनेत राजाचा मित्र आणि सहचर विदूषक, प्रेमप्रकरणात साहाय्य करणारी पीठमर्द, विट इत्यादि शिक्षित मटळी आणि अन्त पुरातील चेट, चेटी किंवा दासी हे सेवक अशी पात्रे आपाततः येऊ लागली. प्रेमाच्या मत्सरानून उद्भवलेली भाडणे, राजाने आपल्या प्रेयसीशी एकान्त करण्याची मधी साधली असता राणीने एकाएकी येऊन हे चोरटे प्रेम उरड्यावर आणल्यामुळे राजाची उडालेली तारामळ, अन्तपुरातील चतुर दासी आणि मूर्ख विदूषक याचे क्षणभंगू, इत्यादि अनेक प्रसंग अशा नाट्यरचनेत निर्माण करून हास्याची रसपस पिकविणे मुळीच अवघड नव्हते. प्रणयप्रधान नाटकात अशा प्रकारचा हास्यरस वारवार आढळून येतो. परंतु राजा आणि त्याचे अन्त पुर ही मर्यादा इतकी तोकडी आहे की एकदा-दोनदा असे प्रसंग चित्रित केल्यावर त्याच त्या प्रसंगाची पुनरावृत्ती केल्याशिवाय नाटककाराना गत्यंतर उरले नाही. या प्रसंगाचा जसा एक साचा निर्माण झाला तसा पात्राचाही. दरवारच्या आणि अन्त पुराच्या परिसरात वावरणाऱ्या या पात्राचे स्वभावधर्म जणू टरल्यासारखे होते: विदूषक म्हटला म्हणजे खाशेड, मित्रा, मूर्ख, बडबड्या ब्राह्मण. दासी म्हटली म्हणजे अतरंग भेदगारी आणि विदूषकाला किंवा प्रसंगी राजालाही बोटावर नाचविणारी चतुर प्रणयदूती. पीठमर्द आणि विट हे मुशिक्षित, कल्पमिश्र, वाङ्मयीन चातुर्य असलेले आणि शृंगाराच्या सर्व तन्हा माहीत असलेले असे प्रणयप्रकरणातले सचिव. विषयाची मर्यादा आणि पात्रनिर्मितीचे सजेत अशा रीतीने दृढ शाल्याने मास कालिदासापासून तो राजशेखरापर्यंत किंवा पुढील न्हासकालातही हास्याच्या चित्रणात काही फरक पडला नाही. नाटककाराच्या वैयक्तिक सामर्थ्यामुळे एखाद्या विदूषकाचे अब्ज

दर्जाचे पात्र निर्माण झाले किंवा एखादा विशेष विनोदी प्रसंग उभा राहिला तर तेवढाच जिवनगा या हास्यात दिखून यावयाचा. येरव्ही शिळ्या कडीला उज आणण्याचाच बहुतेक प्रकार. दरबारी नाट्यरचनेचा प्रभाव सामाजिक नाट्यकारही येवढा झालेला दिसतो की येथेही विदूषक आला आणि एका ठराविक पद्धतीच्या हास्याची निर्मिती तशीच होत राहिली. भवभूतीने विदूषक टाळला आणि त्याच्या ऐवजी पीठमर्दांचे पात्र योजिले. वस्तुतः हा बदल सामाजिक नाट्यरचनेत दृश्य होता. परंतु संस्कृत पंडितानी आणि बहुतेक आधुनिक टीकाकारानी विदूषकाचा अभाव हे भवभूतीचे वैगुण्य मानून, भवभूतीला विनोदाची दृष्टीच नाही असा निर्वाळा देऊन टाकला ! खळखळ हास्य निर्माण करणारी बुद्धी भवभूतीला नाही. स्वभावतः तो गर्भीर होता हेही सरे. हास्यनिर्मितीची त्याची मर्यादाही स्पष्ट आहे. परंतु मकडाने नवरीचे सांग घेऊन नदनाशी लग्न लावून त्याचा फजितवाडा घेतल्याचा जो प्रसंग भवभूतीने 'मालती माधव' नाटकात सूचित केला आहे त्यातील नर्म आणि मार्मिक विनोद उपेक्षणीय राख नाही. भवभूतीबद्दलचे बराल मत विवेचक बुद्धी कमी पडल्याचे लग्न मानावे, की हास्याच्या ठराविक पंगपरेनदल जी आदरबुद्धी तिचे द्योतक समजावे ! कसेही असले तरी संस्कृत नाट्यरचनेत हास्याला नुसते गौण स्थान आले येवढेच नसून, हास्यनिर्मितीचा एक सांकेतिक बंध आणि आणि साचा देखील तयार झालेला होता, हे येथे मुख्यतः सूचवायचे आहे.

प्रण्याच्या सदर्भात आलेला हा विनोद राजाची फजिती आणि विदूषकाची करामत किंवा बावळपणा यावर मुख्यतः अवलंबून आहे. या सदर्भाच्या आणि त्यातून उद्भवणाऱ्या विनोदाच्या मर्यादा स्पष्ट आहेत. पणु प्रामगिक तिया समामनिश्रि विनोद अशा तऱ्हेने अदिल शाला तरी वाचिक विनोदाला बंध उत्पन्न होण्याचे तमे कारण नाही. ही जाणीव काही नाट्यकारांना तरी होती याची साक्ष संस्कृत नाट्यरचनेत दिसते. विदूषकां टोपी चढवून, बावळपणाचे सांग घेऊन अन्तःपुरात मुक्त सूचार करणारा विदूषक आपली जिद्दा तरबारीच्या पह्याप्रमाणे फिरवायला मोडला होण आणि त्याच्या या वाचिक प्रहारात राह पायून तो दासीपदेत बसणाऱ्याचीही मर्मस्थाने भंडण्यांचे सामर्थ्य निधित होणे.

सामाजिक चालीरिती आणि समाजत प्रतिग पावलेल्या व्यक्ती याची व्यंगस्वरे हुडकून त्याचा अत्यंत मार्मिक आणि भेदक उपहास करायला विनोद हे एक अमोघ शस्त्र आहे. कालिदास-गुद्रकासारख्या नाटककारांनी विदूषकी विनोदाचा उपयोग अशा रीतीने फार चातुर्याने करून घेतलेय आहे. दोघाचेही विदूषक मोठे निरुद आहेत आणि राज-राणी किंवा नायक-नायिका याची त्यांनी प्रसंगोपात उडविलेली रेवडी निवकी मार्मिक तितकीच निःशाल्य सट्टे-तोड आहे. सस्कृत नाट्याच्या साकेतिक रचनेत हा जे वाक्विक विनोद निर्माण

जन्मात आला असता. परंतु हे असे झाले नाही. कालिदासाचाच प्रयत्न फसला. आणि याचे कारण असे की विदूषकाला प्राधान्य देऊन विनोदी नाट्यरचना करताना, नायकाचे चित्रणही उपहासाच्या रंगानी करण्याची खबरदारी कालिदासाने घेतली नाही; किंवा त्याला घेता आली नाही. अग्निमित्र हास्यास्पद होतो खरा; पण त्याचे राजेपण, त्याचा पराक्रम, त्याचे आदर्श गुण इत्यादि थोरपणाच्या गोष्टी आहेत तशाच कायम आहेत; आणि विदूषकाचे सामेतिक गौण स्थानही कोणी विसरलेले नाही. त्यामुळे अग्निमित्राला नायक म्हणवत नाही आणि विदूषकाला नायक म्हणण्याची सोय नाही, अशी विचित्र परिस्थिती या नाट्यरचनेत निर्माण झाली आहे! नायकाची थंड किंवा फजिती होत असतानाही त्याच्या स्वभावचित्रणात असा एक आभास उतरवून केलेला असतो की, नायकाला वाटेल ते शक्य आहे; इतका तो थोर आहे; तो काही हालचाल करीत नाही आणि विदूषक, दासी किंवा इतर साहाय्यक यांच्याकडून तो आपला कार्यभाग साधून घेतो तो केवळ त्यांना संधी देण्यासाठी! या आभासामुळे खरीखुरी उपहासप्रधान हास्यात्मिका निर्माण होऊ शकली नाही. नायक-नायिका यांचे चित्रणही अनिर्बंध उपहासाच्या पद्धतीने झाल्याविना असा नाट्यबन्ध तयार होणे कठिण आहे. कालिदासाला इतका धीटपणा दाखविता आला नाही आणि म्हणून त्याची नाट्यरचना फसली. अर्थात तत्कालीन परिस्थितीत असा उपहास शक्य नव्हता हे मान लक्षात घेणे आवश्यक आहे. समाजातील श्रेष्ठ व्यक्ती राजा; नाटके त्याच्या आश्रयाने चालणार; नाटकाचा नायकही तोच. शिवाय नायकाचे चित्रण आदर्शरूपाने करण्याचा बाळग्यांन सकेत गिष्टमान्यता पावलेला. अशा परिस्थितीत राजाचा उपहास एका ठराव मर्यादेपलीकडे कसा करता येईल? या अडचणीतून कालिदासाला मार्ग काढता आला नाही आणि त्यामुळे तो उपहासप्रधान रचनेला आवश्यक असा नाट्यबन्ध निर्माण करू शकला नाही. आपल्या पुढील नाटकात तर कालिदासाने विदूषकाला महत्त्वाचे स्थान देण्याचेच सोट्टन दिले आणि आपल्या राजनायकाच्या भारदस्त रुबावाला बाध देणार नाही इतकच विदूषकाचा उपहास वेतशीर केला.

कालिदासाचा विज्ञा पुढील नाट्यकारांनी गिरविला. याला अपवाद एक शूद्रक. कालिदासाला ज्ञानयन्त्रेची अडचण शूद्रकापुढे नव्हती. त्याचा नायक राजा नव्हता. याचा फायदा घेऊन म्हणा, विज्ञा असाधारण प्रतिभेमुळे म्हणा, शूद्रकाने आपल्या 'मृच्छकटिक' नाटकात विनोदाचे एक अपूर्व विश्व तयार केले. येणे विदूरथ आहे आणि त्याच्या वाचिक विनोदाला विलक्षण धार आहे. पण त्याच्याबरोबरच चेत, चाणक्य, रम्यावरची देगत्रेस पाहणारे शिवाई, अधिकारा, ही पात्रे पण आहेत; आणि दिलखुलासपणे घोश्यारे रस्त्यातले कडेचे जुगारी पण आहेत. या सर्वांना विनोदमुद्धी आहे. इतकेच नव्हे तर शर्विलकासारखा एका उपकथानकाचा नायकही विनोदाला पारंगत नाही. शूद्रकाची आणखी एक अपूर्व निर्मिती म्हणजे शकारामारख्या एलपानाचे विनोदी पात्र म्हणून त्याने केलेले चित्रण. भाषासाधून सृष्टी घेऊन शूद्रकाने रगविलेले हे विनोदाचे विश्व सांकेतिक आणि मर्यादित कथाच्या पलीकडे जाणारे आहे. परंतु हा प्रकारदेगील संस्कृत नाट्यात स्थिर झाला नाही. संस्कृत नाट्यममीक्षेमधील सदभे पाहिले म्हणजे शूद्रकाच्या नाट्य-निर्मितीचे कोणी फारसे कौतुक केले नाही असेच म्हणण्याची पाळी येते. हे असे का झाले? प्रगयप्रधान दरबारी नाट्याची आणि काव्यविलासने खुल्ल्या ललित कथाची भातबरोतकाटीन रसिकाना आणि विद्वानाना अधिक वाग्त होती? पारंपरिक नाट्यरचनेचा आदर अधिक खोलवर दडपेला होता? का, हास्याच्या द्वारे होगारी करमणूक उपलब्ध समजली जात होती? अर्थात हे सारे तर्क आहेत. हास्याला मध्यवर्ती स्थान देण्याची कल्पना 'शिष्टमान्य' नव्हती

‘शिष्ट’ नाट्यात जे झाले नाही ते मग पुढे ‘प्रहसन’ या नाट्यप्रधात झाले आणि येथे हास्याला मध्यवर्ती स्थान लाभले. उपलब्ध प्रहसने दहाव्या-अकराव्या शतकापासूनची आहेत. ‘भगवदज्जुकीय’ सारखे एखादे प्रहसन बरेच जुने असल्यास असावे. या प्रहसनात दरबारी वातावरण किंवा गुरु शिष्य यांच्या सवधानून उत्पन्न होणारा परिहास मुक्तमनाने रगविलेला आढळतो. येथे गणिकेच्या मागे लागलेला राजा, त्या गणिकेची घेरडी आई, गणिकेच्या लोभाने जमा होणारी दरबारी मदळी, साधू, न्हावी अशी खालच्या सामाजिक थरातली पात्रे, बदाई भारणारा सेनापती, दोंगी गुरू आणि त्याचा सर्वांस शिष्य अशा अनेक पात्रांचे उपहासगर्भ, अतिशयोक्त पण सामाजिक मर्मांची थट्टा करणारे चित्रण आढळून येईल. नाट्यरचनेचे सामान्य संकेत आणि प्रणयाचे मध्यवर्ती मूत्र येथे अवलंबिलेले असले तरी प्रहसनाची एकदर वीण उपहासाची, परिहासाची आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. या परिहासाला मर्यादा नाही. पात्राना आणि प्रसंगाना ठरीव मर्यादा पडली तरी वाचिक विनोदाला येथे धरबध नाही इतका की प्रहसनातील विनोदाने अनेक वेळा स्त्रील-अस्त्रील-पणाच्या आणि सम्यपणाच्या मर्यादाही पार झुगारून दिलेल्या आहेत. प्रहसनाची नायिका एक तरुण वेदया आणि तिची वृद्ध आई एक कुटीण, अशी पात्रे येथे असल्यामुळे ग्राम्यपणाला कदाचित मर्यादा राहिली नसेल. परंतु सूचकतेऐवजी, सभोग आणि त्याशी समृद्ध अशा गोष्टी स्पष्ट शब्दांनी गेल्याचा आचरटपणा करण्याचे कलादृष्ट्या तरी कारण नव्हते. या ग्राम्यतेमुळे गृहणा किंवा हास्याबद्दलच्या रुढ कल्पनेमुळे गृहणा, प्रहसनाला ‘शिष्टता’ कधीच लाभण्याची शक्यता नव्हती. ‘भगवदज्जुकीय’ सारखे प्रहसन हा निरालस्य अपवाद. यात गणिकेच्या देहात एका योगी पुरुषाचा आत्मा आणि योग्याच्या देहात गणिकेचा आत्मा यमदूताच्या चुर्चामुळे ठेवला जातो आणि त्यामुळे जो विलक्षण गमतीचा प्रसंग उत्पन्न होतो त्याचे पार मुरेरत वर्णन आहे. पण अशा प्रसंगनिष्ठ विनोदापेक्षा शाब्दिक आचरटपणाचा मार्गच प्रहसनाने निवडला. आणि एकदरात हास्यप्रधान नाटकाला संस्कृत नाट्यशुद्धीत महत्त्वाचे लक्षणीय नसे स्थान प्राप्त झाले नाही.

[६]

नाट्याची रचना करताना शृंगार, वीर, हास्य अशा मानवसुलभ एखाद्या भागाचे अधिष्ठान घेणे स्वाभाविक आहे, अपेक्षित आहे. परंतु काही वेळा एखादे तत्व प्रतिपादन करण्याच्या उद्देशाने सुद्धा नाट्याचा बन्ध निमडला जाणे शक्य आहे. अशी ही रचना सहेतुक म्हणावी लागेल. नाट्यरचनेत एखादे तत्व अनुस्यूत असणे किंवा कथाविषयानून ते सूचित होणे वेगळे, आणि तत्वप्रतिपादनासाठी किंवा तत्वप्रचारासाठी नाट्याची चौकट उभी करणे वेगळे. या दुसऱ्या प्रकारचे नाटक नाटकासाठी म्हणून रचलेले नसते. जनसमुदायाला आग्राहन करणाऱ्या एका वाङ्मयीन बन्धाचा हेतुपुरस्सर साधन म्हणून केलेला हा उपयोग आहे. अशा नाटकांना तत्वप्रचाराची सहेतुक नाटके असे ही म्हटके; आजच्या शब्दात त्यांना प्रचारकी नाटके म्हणता येईल. संस्कृत नाट्यसृष्टीत अशा रचनेचा उपयोग धर्मप्रचारासाठी झालेला दिसतो. अश्वमेध या अतिशय बुन्या दौड कवीची नाटके अत्यंत पुष्टि स्वरूपात सापडली आहेत. ती धर्मतत्त्वाचे प्रतिपादन आणि धर्मपरिवर्तन दर्शविण्यासाठी रचलेली असावीत.

एखाद्या प्रसिद्ध कथेचा किंवा आख्यायिकेचा उपयोग बरीलप्रमाणे तत्व प्रचारासाठी जसा करून घेता येईल त्याप्रमाणे सपूर्णपणे काव्यनिक आणि प्रतीकात्मक असे नाट्यकथानक रचले जाणेदेखील शक्य आहे. अकराव्या शतकातल्या बृष्णमिश्र या कवीचे 'प्रबोधचंद्रोदय' हे नाटक या दुसऱ्या प्रकाराचे उदाहरण आहे. याची रचना वेदान्ताचे तत्वज्ञान सांगण्यासाठी म्हणून झालेली आहे. या नाटकाचा आणखी एक अधिक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे हे नाटक प्रतीकात्मक (Allegorical) आहे. विशिष्ट तत्त्वे, सद्गुण, दुर्गुण, ही या नाटकातील पात्रे आहेत; आणि नाट्यरचनेचा टराविक बन्ध योजून सद्गुणाचा दुर्गुणावर विजय झालेला दाखवितांना वेदान्ताचे प्रतिपादन येथे करण्यात आले आहे. असे प्रतीकात्मक नाट्य म्हणजे मात्र वेगळे दौडिक खेळ आणि रचनेची कसरत. कलेच्या दृष्टीने अशा नाटकांचे फारसे

महत्त्व नसले तरी नाट्यरचनेचा एक विशेष प्रकार म्हणून त्याची दखल घ्यायला हवी

[७]

आरभी संस्कृत नाट्यरचनेचे दशरूपक म्हणून जे दहा प्रकार सांगितले त्यातील काही वेगळ्या बंधाकडे आता वळायचे आहे. आपण आतापर्यंत पाहिलेल्या नाटकात दोन, तीन, चार अकापासून दहा अकापर्यंत रचना असलेली नाटके येऊन गेली आहेत. भासाच्या 'पञ्चरात्र' नाटकाचे तीन अंक आहेत. 'नाटिका' सामान्यतः चार अंकी असते. हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या चार-अंकी नाटिका होत. बहुतेक 'नाटका'त पाच किंवा सहा अंक असतात. 'प्रकरण' नाटकाचे नियमाप्रमाणे दहा अंक असतात. प्रदीर्घ रचनेचा एक विशेष प्रकार म्हणून 'हनूमन्नाटक' सांगितले पाहिजे. याचे चौदा अंक आहेत !

रचनेच्या दृष्टीने या रूपकातील एक महत्त्वाची बाब म्हणजे एकाची नाटक किंवा एकांकिका. एकाची नाट्यरचनेचा प्रकार (One-act Play) पाश्चात्य नाटकाच्या अनुकरणाने मराठीत आलेला असेल तर संस्कृत नाटकाचा आग्हाला पार तिसर पडला होता असे म्हटल्याशिवाय गत्यतर नाही. संस्कृत नाट्यसृष्टीत एकांकिका आहे याची साक्ष बरीच दशरूपकातच आहे. दहा प्रकारांपैकी भाग, प्रहसन, व्यायोग, वीथि आणि अद्भुत हे पाचही प्रकार एकाची रचनेचे आहेत. शृंगार किंवा वीररसाची कथा आणि पाच ते दहा अंकाची मांडणी हा 'नाटक' नावाचा प्रकार अधिक मान्यता पावला, रुढ झाला, लोकप्रिय झाला. म्हणून कदाचित एकाची रचनेकडे लक्ष्याचे पोरसे लक्ष गेले नसेल. पण हा नाट्य रचनेचा प्रकार मरुतइतसा जुना आहे, अमूल्य आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. आता उदंग घेऊन ती 'प्रहसने' बहुधा एक अंकी असता. पणु वार्ता प्रसनात दोन अंक आहेत. एकाची रचनेत 'शिष्ट' साहित्यातील नमुने

हुडकताना माझ्या नजरेसमोर मासाची महाभारत-नाटके येतात. मासाची ही पाच नाटके माझ्या दृष्टीने तरी अपूर्व आहेत. ही सगळी नाटके एकात्री आहेत; त्याची वस्तू महाभारतानून घेतलेली किंवा कल्पकतेने महाभारताशी बुळबुळीली आहे आणि तरीही या नाटकातील विविधता आजही मन थक करील अशी आहे. 'मध्यमव्यायोग' नाटकात मीम आणि घटोत्कच याची भेट आहे; घटोत्कचाने आपल्या पित्याला आजवर पाहिलेले नसल्यामुळे दोगांच्या या भेटीत अत्यंत हृद्य असे नाट्यछलित (Dramatic Irony) निर्माण होते. दोघे एकमेकाशी छटतात. शेवटी घटोत्कच मीमाला आपल्या आईकडे घेऊन जातो. आणि अशा रीतीने एक करुण उपकथानकानून उत्पन्न होणारे हे नाट्य वीररसात परिणत होते आणि त्याचे पर्यवसान शृंगारमीळनात होते. मासाची 'दूतवाक्य' आणि 'दूतघटोत्कच' ही दोन एकात्री दूतनाटके तत्त्वसवादी नाटकाची उदाहरणे (Discussion Play) म्हणून मी मागे उल्लेखिली आहेत. आणि 'ऊरुमङ्ग' आणि 'कर्णभार' या एकात्रिका शोकात्म नाट्याची (Tragedy) उदाहरणे होत असे मी मानतो. या पाच एकात्रिका-मधील रचनेची ही विविधता संस्कृत नाट्यसृष्टीत अलक्षित राहिली हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे. ४

असाच आणखी एक आगळा नाट्यरचनेचा प्रकार म्हणजे 'माण'. माण हे एकात्री नाटकच होय. यातील मुख्य पात्र म्हणजे विट. यात सुख्यत. परिपोष होतो तो शृंगार किंवा वीर या भावाचा या रचनेचे वैशिष्ट्य असे की यात विट हे एकच पात्र असते. एकटा विट सर्व अक्रमर बोलत असतो. त्याच्या बोलण्यातून वेगवेगळी पात्रे आणि प्रसंग सूचित होतात. प्रत्येक रग-भूमीवर एखाद्या प्रसंग घडत नाही, किंवा विद्याशिष्याय दुसरे पात्र येत नाही. सभापणाचा आभास उत्पन्न करण्यासाठी, संस्कृत नाट्यशास्त्राने ज्याला 'आकाशमण्डित' म्हणतात त्या तत्राचा उपयोग केला जातो; म्हणजे रग भूमीवर असलेला विट, पडद्याआड वेगवेगळी पात्रे आहेत अशी कल्पना करून त्यांच्याशी बोलतो; आणि त्याची उत्तरे आपण ऐकल्याचा ग्राहण करून स्वतःची ती बोलून दाखवतो. श्रोत्यांना हा संवाद विटाच्या मुखतःच ऐकायला

मिलतो; पण विद्याच्या अभिनयाने आणि या आकाशभाषिताच्या तंत्राने समापण चातू असल्याचा देखावा मात्र निर्माण होतो. रचनेचा हा प्रकार केवळ एकाकी नाही, एकपात्री आहे, हे आता समजून येईल.

मागे म्हटल्याप्रमाणे 'प्रहसन' हा नाट्यप्रकार सामाजिक व्यंगाचा उपहास करणारा नाट्यब्रह्म म्हणून रूढ व्हावयाला आणि परिणत व्हावयाला अन्काश असूनही विनोदान्दल्या दृष्टिकोनामुळे किंवा प्रहसनातील आचरट आणि अश्लील विनोदामुळे प्रतिष्ठेला मुकला. तसाच थोडासा प्रकार 'भाण' या नाट्यरचनेचा झालेला दिसतो. भाणातील शृंगार सूचक असल्या तरी उत्तान आहे. त्यामुळे प्रहसनाप्रमाणेच शिष्ट आणि नागर श्रोत्यांना भाणाचा नाट्य प्रयोग सकोच उत्पन्न करणारा व टल्यास नवल नाही. भाणाच्या बाबतीत आणखी एक गोष्ट आहे या एकपात्री नाटकातील विट हा शिक्षित, - कलाभिरु, जग पाहिलेला, वाढाय आणि कला यांचे प्रेम असलेला आणि सामाजिक रुढीची विशेष फिरीर न करणारा असा असतो. त्याच्या एकमुखी भाषणात अनेक मार्मिक आणि काव्यात्म अवलोकने असतात. उपहासाचे शस्त्र वापरून प्रहसनाला सामाजिक व्यंगावर प्रहार करण्याचे जे कार्य साधता येते तसेच विटाच्या मार्मिक आणि सजोल अवलोकनातून भाणाला साधत येण्यासारखे आहे. उपलब्ध प्रहसनात हे सामाजिक कटाक्ष दिसतातही. पण ग्राम्यतेच्या आहारा जाऊन प्रहसनाने बशी प्रतिष्ठेची मर्यादा सोडली तशी उत्तानपणामुळे भाणाने सोडली. आणि शिवाय, लेखकानी विटाच्या शिक्षित आणि काव्यात्म वृत्तीचा आपल्या लेखनात इतका अतिरेक केला की भाण हा नाट्याचा प्रकार होण्या- ऐवजी, दीर्घ पळेदार समासानी सजलेला आणि शब्दार्थांच्या अलंकारानी भारावलेला असा निरंधलेखनाचा प्रकार झाला! अगोदरच संस्कृत नाट्यरचनेत भाषांच्या विलासाचे पारडे बड झालेले होते. त्यात 'भाणा'सारख्या एकपात्री रचनेत प्रत्यक्ष संवादाचा अभाव असल्याने, नाट्याची आणि नाट्यपूर्ण समापणाची मर्यादा विमरली जाण्याचा धोका फार मोठा होता. 'भाणा'चा रचनाप्रकार नेमका या धोक्याच्याच आहारी गेला आणि परिणामत एका अभिनय नाट्यरचनेचा रंगभूमीच्या दृष्टीने बळी गला! संस्कृत नाट्यमृष्टीकडे

आज पाहताना मात्र नाट्यरचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकार मुद्दाम लक्षात घ्यायचा होता.

[८]

संस्कृत नाट्यरचनेची धोरणानुसार आतापर्यंत वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून मुख्यतः बोलणे लागले आहे. याची कारणे दोन : मरणाच्या नाट्यशास्त्रात अभिनयकला आणि नाट्यप्रयोग यासंबंधी सूक्ष्म आणि तपशीलवार विवेचन आहे. पण हे विवेचन तांत्रिक स्वरूपाचे आहे, अभिनयाच्या काही संज्ञेताऱ्या निगडित आहे, बरेचसे मार्गदर्शनाच्या स्वरूपाचे आहे. या संज्ञेताऱ्या आणि नियमाप्रमाणे संस्कृत नाटकाचा प्रयोग कसा होत असावा याचे शास्त्रीय वर्णन करता येणे शक्य नाही असे नाही. अशा काही संज्ञेताऱ्या आणि प्रायोगिक गोष्टींची कल्पना 'संस्कृत नाटकाचे विवेचन' पाहताना आपल्याला आलेली आहे. पण संस्कृत नाट्यप्रयोग आपल्याला प्रत्यक्ष पाहायला मिळालेले नाहीत. संस्कृत नाटकात आणि आपल्यात कालाचे इतके प्रदीर्घ अंतर आहे की, संस्कृत प्रयोगतऱ्यांची कल्पनाही करता येणे सामान्यतः कठीण झाले आहे. असा प्रयोग करण्याचा प्रयत्न आपल्या माहितीच्या कालात कोणी केलेला नाही. आज असा प्रयोग कोणी केला तर सर्वस्वी बदललेल्या अभिनेत्रीच्या प्रेक्षकांना तो कितपत समजेल आणि आवडेल हाही एक प्रश्न आहे. मधूनमधून संस्कृत नाटकाचे प्रयोग जेव्हा होतात तेव्हा त्यांचे तन अलीकडील असते हे सांगायचास नकोच. अशा रीतीने सांकेतिक तन आणि कालाचे अंतर ही एक अडचण संस्कृत नाटकाचे प्रायोगिक स्वरूप समजून घेताना जाणवते. दुसरा गोष्ट अशी की, नाटकाचे विवेचन करणारे जे शास्त्रग्रंथ संस्कृतात मरतानंतर झाले आहेत त्यात मुख्यतः नाट्याच्या लेखनतऱ्याचा विचार आहे एखाद्या नाटकाची प्रायोगिक समीक्षा कुठे केलेली नाही.

परंतु एखाद्या नाटकाचे लिखित रूप लक्षात घेऊन त्याचा प्रयोगाच्या दृष्टीने विचार करणे काही कठीण नाही. नाटक प्रयोगासाठी असते. तेव्हा नाट्य-

लेखनातच रंगभूमीच्या दृष्टीने काही प्रयोग (Experiments in stage technique) केलेले असतील तर अशा प्रायोगिक तंत्राची नोंद उद्बोधक झाल्याशिवाय राहणार नाही. किंबहुना, असा शोध घेतल्यावाचून संस्कृत नाट्यसूट्टीचे जे अत्रलोकन आपण करित आहोत त्याची पूर्णता होणारही नाही.

मात्र ज्या प्रायोगिक तंत्रविषयी (Stage technique) आणि तंत्रविषयक प्रयोगाबद्दल (Experiments in technique) वेधे सागावयाचे आहे ते दिग्दर्शकाच्या दृष्टिकोनातून नव्हे. नाटककाराने नाटक लिहून हातावेगळे घेत्यावर रंगभूमीवर ते सादर करताना आणि नाटककाराचा आशय प्रेक्षकापर्यंत परिणामकारक रीतीने पोहोचविताना एखादा दिग्दर्शक कोणते तंत्र वापरील, कोणकोणत्या साधनाचा उपयोग करील हा एक स्वतंत्र विषय आहे. हे दिग्दर्शकाने बांजिलेले प्रायोगिक तंत्र कालपरत्वे किंवा व्यक्तिपरत्वेही बदलते याची कल्पना नाट्याच्या अभ्यासकाना आणि रसिकाना आहेच. आपल्याला पाहावयाचे ते नाटककाराने आपल्या रचनेतच आणि रंगभूमीवरील दृश्यात्मकता किंवा नाटक सादर करण्याची पद्धती याना अनुल्लूखून केलेल्या प्रयोगाविषयी.

नाटकाची कथावस्तू सदादातून सरळ उभी करावयाची हा नाट्यलेखनाचा राजमार्ग आहे. परंतु काही वेळा एखादी विशिष्ट कल्पना, एखादा विशेष प्रसंग, एखादी सूत्रक प्रतीकात्मक गोष्ट नाटकात कशी मांडावी याचे प्रयोग नाटककार करतो, असे दिसते.

या सदराने ज्याचे नाव आदराने आणि थोड्या अभिमानाने घ्यावे असा नाटककार भास होय. भासाच्या तेरा नाटकात कथारचनेचे आणि आशयाच्या अभिव्यक्तीचे असे प्रयोग कितीतरी आढळून येतात. पूर्वरंगाच्या पद्धतीमध्ये कलात्मक आटोपशीरपणा आणून सूत्रधार आणि स्थापक अशा दोन सदस्य नगणवजी एकाच नटाच्या द्वारे नाटकाचा प्रस्ताव करण्याची प्रथा भासाने मुरू घेतली त्याचे विवेचन पहिल्या व्याख्यानात आलेले आहे. इतर कोणी नाही तरी बाणभट्टाने भास नाटकाचे हे वैशिष्ट्य 'सूत्रधारउत्तरम्' — म्हणजे पारंपरिक स्थापकाएवजी सूत्रधाराने प्रस्तावित केलेली नाट्ये — या शब्दाने नांदून ठेवले आहे. बाणाने आपल्या भटम्या आयुष्यात भासाच्या नाटकाचे प्रयोग पाहिले

असण्याचा समय आहे असे मज वाटते. म्हणून गणाचे हे अरथोक्त मज निरर्थक वाटत नाही.

प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत मासाने केलेले प्रयोग अनेक लक्षधर्मी आहेत. ऋतूंतक सर्व संस्कृत नाटकत अक्षरार्ची रचना सरळ असते. नियमाप्रमाणे एका अक्षर एकच दृश्य असायलास हवे, म्हणजे एकच प्रसंग, एकच घटनास्थल, हवेत पण अक्षरार्ची माटणी करताना कथामनुष्या ओणाप्रमाणे दृश्य बदलत जाते, असे काही वेळेस घडतेच. एखादा प्रसंग अनेक लहान घटनांनी नटलेला असतो. या घटना एकापुढे एक घडतात; त्याचे स्थळ भिन्न पण प्रयोगाच्या दृष्टीने सोयीचे म्हणून बसविले असते. अशा भिन्न स्थली एकापुढे एक घटलेल्या घटनांनी तो प्रसंग पूर्ण होतो आणि त्याने एक अक व्यापलेला असतो. ही भिन्नता दर्शविण्यासाठी अक्षरार्ची विभागणी वेगवेगळ्या प्रवेशात करण्याची पद्धती पुर्विलक कालात अमळत आली. संस्कृत नाटकत अंक विभागण्याची पद्धती नाही हे आपण पाहिले आहे. परन्तु भिन्न भिन्न स्थली एकापुढे एक घटणाऱ्या घटना नेहमीप्रमाणे दाखविण्याऐवजी एकाच वेळी, एकाच स्थळी, किंवा शेजारी असलेल्या स्थळावर, दोन भिन्न घटना दाखविण्याचा प्रयोग किती नाटककारांनी आधुनिक कालातही केला आहे? मासाच्या काही नाटकत रचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रयोग आढळतो. 'सुप्रवासवदत्त' नाटकाच्या चौथ्या अंकात पद्मावती, वासवदत्ता आणि एक दासी प्रसन्नवनात फिरत येतात. दुसऱ्या वाजते उदयन आणि विदूषक येतात. नंतर वासवदत्तेला परपुरुषदर्शन टाळणे आनस्यक आहे म्हणून तिन्ही स्त्रिया लताकुशात प्रवेश करतात उदयन आणि विदूषक नेमने या कुशाच्या प्रवेशद्वारापर्यंत येऊन तिथेच उरतात. येथून पुढे जो प्रसंग घडतो तो या दोन्ही टिकाणी, उदयनाला लताकुशात कांणी आहे हे माहीत नाही; पण वासवदत्ता आणि पद्मावती यांनी उदयनाला पाहिले आहे; त्याचे आणि विदूषकाचे श्लोणेही त्या लक्षपूर्वक ऐकतात; अशा रीतीने हा सर्व समाप्त टांणी टिकाणी चालतो; आणि तो एकमेकात गुप्तलेला आहे; कारण उदयन विदूषक यांच्या समापणाच्या प्रतिनिध्या वासवदत्ता आणि पद्मावती यांच्या उद्गारातून किंवा संवादातून व्यक्त होत असतात. एकाच वेळी घटणाऱ्या

दोन घटना एकत्र गुफून भासाने हा प्रमदवनाचा प्रसंग रचला आहे. अशीच रचना भासाच्या 'चारुदत्त' आणि त्यावरून रचलेल्या शूद्रकाच्या 'मृच्छकटिक' नाटकात आहे. शंकर वसन्तसेनेचा पाठलाग करतो आहे हे दृश्य चालू असताच, बली ठेवण्यासाठी घराचे बाजूचे दार उघडून चारुदत्त, मैत्रेय आणि रदनिका येतात हेही दृश्य आहे. त्याचप्रमाणे मैत्रेय आणि चारुदत्त दागिन्याविषयी बोलत झोपी जातात; तेवढ्यात शर्विलकही येतो रदनिका आणि शर्विलक याचे बोलणे चालू आहे त्याच वेळी वसन्तसेना आपल्या महालाच्या सज्जात आहे. या सर्व प्रसंगात दोन सर्वस्वी वेगळ्या घटना शेजारी शेजारी आलेल्या आहेत; काही वेळ त्या पृथक् राहतात आणि मग एकमेकात मिगळून त्यातून एक प्रसंग तयार होतो. हा तपशील चारकाईने सांगण्याचा उद्देश एवढाच की हे प्रसंग एकापुढे एक घडणाऱ्या घटनांचे नाहीत; आणि त्यामुळे रगभूमीवर दृश्यात सुचवून (किंवा अलीकडील भाषेत बोलायच्याचे म्हणजे, पडदा बदलून) ते दाखविता येण्यासारखे नाहीत त्यासाठी रगमचाचे उभे दोन भाग करून द्विकक्ष रगमच चौकल्याशिवाय या प्रसंगाचे दृश्यीकरण होणारच नाही. अशी द्विकक्ष रगमचाची (Compartmental Stage) योजना हे भासाच्या नाट्यरचनेचे आणि प्रयोगशील तंत्राचे लक्षणीय उदाहरण आहे."

'दूतवाक्य' या एकाकी नाटकात कृष्णशिष्टाईचा सुप्रसिद्ध प्रसंग आहे आणि तो रगविण्यासाठी भासाने सवध कौरवसभेचे दृश्य योजिले आहे. धृतराष्ट्र, भीष्म इत्यादि वृद्ध मंडळी, शकुनी, दुःशासन, कर्ण, विकर्ण इत्यादी दुर्योधनाचे पाठीराखे; आणि कौरवसभेचे सर्व मानकरी, येथे अपेक्षित आहेत. सुरुवातीला दुर्योधन एकेकाचे स्वागत करून त्यांना आपापली आसने दर्शवितो असे दाखविलेले आहे. परंतु प्रत्यक्ष सवादात भाग घेणारी जी प्रमुख पात्रे आहेत ती दोनच. दुर्योधन आणि श्रीकृष्ण कौरवसभेतील इतर व्यक्तींची मते आणि प्रतिनिध्या दुर्योधनाच्या तोंडूनच व्यक्त केलेल्या आहेत. आरभी दुर्योधन आणि कचुर्फी यांच्या सवादात कचुर्फीला काही वाक्ये आहेत, अखेरीस सुदर्शन हे पात्र भासाने आणले आहे; आणि धृतराष्ट्राला काही वाक्ये आहेत. परंतु

नाट्यरचनेच्या दृष्टीने ही गौण पात्रे वाजूम ठेवली तर बोलणारी मुख्य पात्रे दोनच. म्हणजे बोलणारी पात्रे (Speaking parts) दोन ठेवून आणि गौरीची सर्व माणसे सॉंग (Supers) म्हणून आणून, भाषाने कौरवसभेच्या मरगच वैठकीचे दृश्य येथे योजिले आहे.

तहाच्या वाटाघाटी फिसकटतात आणि श्रीकृष्ण सभा सोडून जायला निघतो. दुर्योधन त्याला पकडण्याचा प्रयत्न करतो. श्रीकृष्ण विश्वरूप धारण करतो. हा प्रसंगही भाषाने या नाटकात योजिला आहे. श्रीकृष्णाचे त्रिराट रूप पाहिल्यावर दुर्योधनाच्या होणान्या प्रतिक्रिया आणि श्रीकृष्णाला धरण्याचे त्याचे फसलेले प्रयत्न दुर्योधनाच्या भाषणातून व्यक्त होतात हे दृश्य असेच समाप्तीला सूचकपणाने आणि प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले असल्यास गोष्ट वेगळी. पण कौरवसभेचे दृश्य ज्याप्रमाणे नुसती सॉंग आणून आकारित केले आहे त्याप्रमाणे श्रीकृष्णाच्या विश्वरूपाचा आणखी देखाळा, श्रीकृष्णासारखाच रंगभूषा आणि वेशभूषा फेलेली आणि श्रीकृष्णासारखी दिसणारी अनेक सॉंग रंगमंचावरून आणून दाखविताना येण्यासारखा आहे. राजापूरकर नाटकमंडळीच्या 'सुत तुच्छराम' नाटकात शिवाजीला पकडण्यासाठी मोगल शिवाई तुकारामाकडे येतात तेव्हा असेच 'अनेक शिवाजी' रंगमंचावर एकाच वेळी आणून शिवाजीला पकडण्याचा प्रयत्न फसल्याचे दाखविल्यात येते, हे पुष्कळांना आठवत असेल. वरील दृश्यीकरणाचे तत्र हेच, म्हणजे सारखी सॉंग योजण्याचे आहे याच्याच जोडीला श्रीकृष्णाचे आयुध 'सुदर्शन' केवळ मानुषीकरण करून नव्हे तर एक नाटकीय पात्र म्हणून भाषाने रंगभूमीवर आणिले आहे. सुदर्शनाच्या भाषणात श्रीकृष्णाची शाहूरी धनुष्य, कौमोदकी गदा, नन्दक अमि आणि पाञ्चजन्य शस्त्र ही अशुभेही रंगभूमीवर प्रत्यक्ष येऊन जातात, असे सूचित आहे. हे सर्व लक्षात घेतले म्हणजे सांगाता (Supers) उपयोग करण्याचे तत्र योजून सगळे नाट्याची योजना, अद्भुताचा स्वयं असलेल्या अगा अनिश्चय भय दृश्यात्मक रूपाने भाषाने केली आहे हे समजून घेईल. 'दूतनाक्य' हे नाटक भय दृश्यात्मक नाट्याचे (A Spectacle play) एक अभ्यसनीय उदाहरण म्हणून लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.

एजाद्या बस्तूला चटकन मानुरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सख्ख रंगमंचावर आणण्याचे •भासाचे तत्र मुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिग्ग्न आले आहेच. ही आयुषे नाटकीय पात्रे म्हणून ' बालचरित ' नाटकातही भासाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार विवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तत्र वापरतो. ' बालचरित ' नाटकात कसाला पडलेले स्वप्न अर्शाच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भासाने साकार केले आहे. ' चाण्डाल्युवती ' आणि ' शाप ' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कसाचे व त्याचे समापण होते; शेवटी प्रयत्न राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. वज्रमाहू नामक ' शाप ' तिला कसाचे शरीर मोडून जाण्याची निष्पत्ती आशा सागतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पात्रतात या समापणाच्या शेवटी हे कसाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते !

भासाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसूचीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार शाले नमतील, किंवा नाट्यरचनेचे तत्र एखादा बगून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरूरी भागली नसेल. तंत्राचे काही प्रयोग मात्र तुळुक स्वरूपात अस्त्य आडळून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या ' हॅम्लेट ' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे ' गर्भनाटक ' म्हणजे नाटकात नाटक योजण्याचे तत्र भवभूषांच्या ' उत्तरराम

वाद्यांची अशी पुतळी (' शालमञ्जिना ') आहे, असा सभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा सबंध कथाविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. स्रष्टिकाच्या भिर्तीचे दृश्य प्रत्यक्ष रगमचावर उभे होत नसेलही; तराही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अवतरावी हेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या ' विक्रमोर्वशीय ' नाटकातील चौथ्या अंकाची रचना या सदर्भात लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्वशी आणि पुरूरवा रगमचावर वनात आलेले आहेत. तेथे विहार करत असताना एका विद्याधरवन्द्येकडे पुरूरवा पाहतो. तेवढ्याने चिडून उर्वशी निघून जाते आणि रागाच्या भरात कारिण्याच्या ज्ञानात शिरते. तिचे रूपान्तर लगेच होते. उर्वशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरूरवा दुःखावेग सहन न होऊन वेडा होतो. वनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्वशीची वार्ता विचाराने भटकत सुटतो. चौथ्या अंकाचे मुख्य दृश्य पुरूरवाच्या या भटकण्याने, त्याच्या प्रभानी, त्याच्या उद्वेगाने आणि स्वगत अश्लोकनांनी भरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोनाग प्राकृत गीते आहेत. काही सपादकानी ती प्रथित म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अपूर्वता घ्यावी येईल. सर्व अकभर पुरूरवा एकटा रगमचावर आहे आणि प्रभोत्तराचे सर्व उभापण त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येवढा हा ताण नट आणि प्रेक्षक या दोघानाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अंकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य याचा योजना हेतुपूर्वक नेटो असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत, त्यातली बरीच, भरताने संगितलेल्या आशेषिका ध्रुवा ' या गायनप्रकारात रक्षण्यासारखी आहेत. शिवाय, या दृश्यात ज्या रगसूचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरूरवा नृत्याचे पदविन्यास करत किंवा नृत्य करत रगमचावर हातचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांनी पुरूरवा वीथी ते रगमचावर प्रयत्न असणे शक्य नाही; प्रतिमांरूपाने असण्याचाही समज कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु

एखाद्या वस्तूला चटकन मानुषरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सगळ्या रंगमंचावर आणण्याचे - भासाचे तत्र सुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिसून आले आहेच. ही आयुधे नाटकीय पात्रे म्हणून 'वाल्चरित' नाटकातही भासाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार किंवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तत्र वापरतो. 'वाल्चरित' नाटकात कसाला पडलेले स्वप्न अशीच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भासाने साकार केले आहे. 'चाण्डाल्युवती' आणि 'शाप' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कसाचे व त्याचे समापण होते, शेवटी प्रयत्न राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. वज्रनाहू नामक 'शाप' तिला कसाचे शरीर सोडून जाण्याची विष्णूची आज्ञा सांगतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पावतात या समापणाच्या शेवटी हे कसाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते !

भासाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसूचीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार झाले नसतील, किंवा नाट्यरचनेचे तत्र एकदा बसून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरूरी भासली नसेल. तंत्राचे काही प्रयोग मात्र तुरळक स्वरूपात अजस्य आढळून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपियरच्या 'हॅम्लेट' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे 'गर्भनाटक' म्हणजे नाटकात नाटक योजण्याचे तत्र भवभूतीच्या 'उत्तररामचरित,' राजशेखराच्या 'बालरामायण' आणि पुढील महादेयनामक कवीच्या 'अद्भुतदर्पण' या नाटकात आहे. पहिल्या दोनमध्ये नाट्यप्रयोग आहे, 'अद्भुतदर्पण'मध्ये बाहुल्याचा गेळ (Puppet play) आहे कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र'मध्ये मालविकेच्या संगीत आणि शास्त्रोक्त नृत्याचा प्रत्यक्ष प्रयोग नाटकान्तर्गत रंगमंचावर दाखविलेला आहे.

राजशेखराच्या 'विजयालम्बिका' नाटकान्तर्गत म्यटिक प्रामादाचे (Crystal Palace) दृश्य आहे यात म्यटिकाच्या पारदर्शक भिंतीतून परीक्षे दिग्गजांना नायिकेचे दर्शन आहे. नायिकेच्या दृष्टीस नायिका अशा रीतीने पडते. आपल्याला पडलेले स्वप्न हे स्वप्नच होतं, या ही सुट्टी म्हणजे मन्वरा

वाटाची अशी पुतळी (' शालमञ्जिरी ') आहे, असा सभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा सन्ध कथाविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. स्फटिकाच्या भितीचे दृश्य प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे होत नसेलही; तरीही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अन्तरांगी हेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या ' विजयमोर्वशीय ' नाटकातील चौथ्या अकाची रचना या सद्भ्रमाला लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्मशी आणि पुरुरवा गन्धमादन वनात आलेले आहेत. तेथे विहार करीत असताना एका विद्याधरकन्येकडे पुरुरवा पाहतो. तेवढ्याने चिड्डन उर्मशी निघून जाते आणि रागाच्या मरात कार्तिकेयाच्या झनात शिरते. तिचे रूपान्तर लतेभव्ये होते. उर्मशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरुरवा दुःखावेग सहन न होऊन वेडा होतो. वनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्मशीची वार्ता विचारित मटकून सुटतो. चौथ्या अकाचे मुख्य दृश्य पुरुरवाच्या या भयकथ्याने, त्याच्या प्रभानी, त्याच्या उद्गारानी आणि स्वगत अलोकनानी मरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोजाग प्राकृत गीते आहेत. काही सपादकानी ती प्रश्लिष्ट म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अतूटता घ्यानी येईल. सर्व अकमर पुरुरवा एकटा रंगमंचावर आहे. आणि प्रश्नोत्तराचे सर्व समापण त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येवढा हा ताण नट आणि प्रेक्षक या दोघानाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य यांची योजना हेतुपूर्वक केली असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत; त्यातली वरीच, भरताने सांगितलेल्या आग्नेषिनी धुमा ' या गायनप्रकारात असण्यासारखी आहेत. शिमाय, या दृश्यात त्या रंगसूचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरुरवा नृत्याचे पदविन्यास करीत किंवा नृत्य करत रंगमंचावर हालचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांशी पुरुरवा बोलतो ते रंगमंचावर प्रयत्न असणे शक्य नाही; प्रतिमांरूपाने असण्यासाठी सभ्रम कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु-

पद्याचे अस्तित्व सुचवते, याच वेळी पडद्यामागून गीत चालू असते; आणि पुरुरवा त्या नृत्यात सामील होत, योग्य पदाविन्यास करीत, आपली भाषणे म्हणतो. ही केवळ कल्पना नाही : ध्रुवागान, साहचर्य, नाट्यशास्त्रात प्रत्यक्ष सांगितलेले आहे; आणि पुरुरवाच्या नृत्याची रंगसूचना तर नाटकातच आहे. याचा अर्थ असा की हे सर्व दृश्य केवळ लजलजक एकमुखी भाषण असे न लिहिता, कालिदासाने त्याला गीत-नृत्यात्मक दृश्याचे (Ballet) रूप दिले या रचनेमुळे नटावरचा ताण कमी होतोच, पण प्रेक्षकानाही संगीत आणि नृत्य याचा आस्वाद मिळतो. म्हणजे नाटकीय प्रसंग नृत्यनाटकाच्या पद्धतीने रचून, बटाळनाणेपणा आणि ताण तर कालिदासाने टाळला आहेच; पण शिवाय, सर्व दृश्याला जे एक कायात्म आणि सुरावह रूप आले आहे, ते वेगळेच.

संस्कृत नाट्यात अशी रचनातंत्राची स्वतंत्र बुद्धी प्रकट व्हावी ही गोष्ट कौतुकाचीच म्हणानी लागेल. याचा अर्थ असाही आहे की स्वतंत्र प्रतिभेच्या बलाबताला संस्कृत आणि नियम बाधून ठेवू शकत नाहीत.



संस्कृत नाट्यसृष्टी

३

नाटयान्तर्गत मूल्यांचा विचार

तिसरे व्याख्यान

नाट्यान्तर्गत मूल्यावा विषार

(१) संस्कृत नाट्याचे नियम आणि स्रोत :

साचे दिसण्याची कारणे—नियमाचा उद्देश : परीक्षण, मार्ग-
दर्शन, ऐंजन आणि प्रयोग याच्या सवेताची अपरिहार्यता—
साहित्यनिर्मिती—स्रोताच्या मर्यादा

(२) संस्कृत नाट्यरचनेचे शास्त्र :

पाच अर्थप्रकृती—अगभूत तत्त्वे :

(अ) दोन स्वाभाविक अपेक्षा : नाट्यत्रियय-कथावस्तू ;
माडणीतील क्रमज्ञार विकास : म्हणून पाच 'अर्थ-
प्रकृती'

(आ) नाट्यकथा म्हणजे नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा
आविष्कार : म्हणून पाच 'अवस्था'

(इ) प्रकृती व अस्तथा याची जोडणी : म्हणून पाच 'सधी'
शेक्सपिअर आणि इम्सेन यांच्या नाट्यरचनेचे
उदाहरण
तत्रामागील मूळ तत्त्व कलात्मक.

(३) कथावस्तूची निरड :

चीतमन्त्रे 'पहण्याती, रत्नलीन दृष्टी, आदर्श

ऑरिस्टॉटलचे दृढक

पात्रनिर्मितीमधील आदर्शांची मर्यादा

काही नाटककारांचे उज्ज्वल यश

(४) अभिजात संस्कृत नाट्याची कामगिरी :

(अ) उदात्त पात्रनिर्मिती — मानव्याचे रंग —
गौण पात्राची अपूर्व निर्मिती

(आ) कथेची चौकट आणि वातावरण निर्मिती — यात
तत्कालीन वास्तववाद — आदर्श व वास्तव यांचे
विलक्षण मिश्रण

(इ) भावनांचे चित्रण : नाटक लोकजीवनाचे प्रतिबिम्ब — हे
तत्त्व — यातून रससिद्धान्ताचा उद्गम

(५) नाट्याचे वाङ्मयीन रूप :

‘दृश्य-काव्य’ या कल्पनेचा उल्हाडा
वाङ्मयीन परिपोषाची कारणे

(६) संस्कृत नाट्याचा न्हास : कारणपरंपरा —

(अ) सभेताचा प्रभाव — प्रतिभावान नाटककाराचा अभाव

(आ) रचना व पात्रनिर्मिती यांचे साचे — वास्तववादाची
बैरक लुप्त झाली — काही उदाहरणे

(इ) राजाश्रयाचा काच !

(ई) संवाद : गद्य व पद्य यांचा तोल जाऊन ‘श्रव्य’
भागाने ‘दृश्य’ खाऊन टाकले

(उ) शास्त्राची जबाबदारी : नवगमीक्षा अन्तरली नाही

(ऊ) मामुली लेखकाचा अहंकार

(७) संस्कृत नाट्याचा दृष्टिकोण :

नाट्य - ‘जीर्णोद्धारक’; पण ‘पंचम वेद’, ‘चाक्षुष ऋत्’

करमणूक आणि गामीर्य याचे मीलन — विरोधाभास
 लेखन : जीवनानुभूती घडविणारे—प्रयोग व रचना शान्त्रित्त
 आनंद : प्रयोगातील कलेने आणि लेखनातील वाङ्मय-
 धर्माने

प्रेतकाव्या भिन्न-रुचीतूनून भरताचे मत

(८) प्रयोग-दृष्टीचे महत्त्व :

(अ) भरत-नाट्यशास्त्रात सुगयत प्रयोगविधानाचे शास्त्र
 नाट्यलेखनात प्रयोगाचा वर्णना

नाट्यलेखन आणि नाट्यप्रयोग यात विरोध नाही
 वाङ्मयाचे अंग — संस्कृत व मराठी नाटकाचा परंपरा

(आ) प्रयोगाचा सिद्धी व विभे याद्विषयी भरताचे विवेचन

(इ) प्रेउक : त्याचे स्थान व जगानदारी

प्राथिक - पराउक - परोक्षगाचा कसोटी

(९) नाट्याचे प्रयोजन आणि कार्य :

भरताची उदात्त दृष्टी : करमणुकीहून काही अधिक अपेक्षा
 — नाट्यकलेचे उदात्त रूप

संस्कृत नाट्यकारांचा अभिप्राय : प्रयोगविज्ञान आणि
 'अमृता कला' याचे मीलन

संस्कृत नाट्यातील कर्मकांड नमुने

पाश्चात्य लेखकांचा अभिप्राय : चेकोव्ह, शॉ, प्रेन्सिल जर्कर

(१०) समारोप

[१]

संस्कृत नाट्य अनेक तऱ्हेच्या नियमांनी जखडलेले आहे असे सर्वसाधारण पणे मानण्यात येते. संस्कृत नाट्याच्या तात्त्विक चर्चेत अनेक नियम दिलेले आढळतात आणि संस्कृत नाट्याची रचना करताना अशा नियमांचा आदर नाटककारांनी यथाशक्य केला आहे, ही गोष्ट खरी. मात्र यावरून असा एक निष्कर्ष काढण्यात येतो की, संस्कृत नाट्याचा एक साधा शास्त्रकारांनी तयार केला आणि या तयार साऱ्यात लेखकांनी आपली नाट्ये नुसती 'ओतणी' त्यामुळे संस्कृत नाट्यात कुठे जिवंतपणा नाही आणि कारागिरीपेक्षा त्याचे अधिक मृत्यु नाही हा निष्कर्ष मात्र सर्वस्वी खरा नाही. तो अज्ञानातून किंवा गैरसमजामधून उपजला आहे याची साक्ष संस्कृत नाट्याचे जे नमुने आपण पाहिले आहेत त्यात निश्चित आढळेल. खरी गोष्ट अशी दिसते की ज्याप्रमाणे भाषेनंतर व्याकरण जन्माला येते त्याप्रमाणे नाट्याचे शास्त्रदेखील नाट्याच्या नंतर जन्माला आले असले पाहिजे दुर्दैवाने अनेक संस्कृत नाट्ये, विशेषतः अत्यंत प्राचीन, नष्ट झाली आहेत. त्यामुळे संस्कृत नाट्याचा विकास कसा होत गेला आणि त्याबरोबर शास्त्र कसे उदयाला आले हे ठरविणे अशक्य होऊन बसले आहे. अश्वघोष, भास हे जे अतिप्राचीन नाटककार, त्यांची नाट्ये नाट्याचा आरंभ दर्शविणारी नाहीत तर नाट्याचे परिपक्व रूप दाखविणारी आहेत. पुढील नाट्याचा इतिहास एकतर अस्पष्टित परिणतीचा किंवा अर्धो गतीचा आणि न्हासाचा आहे या परिस्थितीमुळे आपल्याला फक्त साचेच दिसत आहेत, त्याच्या मागे जी एक मोठी परंपरा असली पाहिजे ती दिसतच नाही. भास, कालिदास, चंद्रक इत्यादी नाटककारांनी जी नाट्ये निर्माण केली ती कधीही उपेक्षणाय नव्हती प्रथितयश आणि प्रतिष्ठित लेखकांचा आदर्श पुढे ठेवून

मागून येणाऱ्या लेखकांनी त्याचे अनुकरण केले आणि मुळात श्रेष्ठार्था प्रतिभा नसल्यामुळे त्यांनी फक्त जड साचा निर्मिल तर असा प्रकार कोणत्याही भाषेच्या साहित्यात पाहाण्याला मिळतोच. आधुनिक काळातहि 'नय' साहित्याचा एक साचा बनू पाहत आहे असे काही विचारवताना वाटते आहे. मराठी नाटकाच्या इतिहासात एके काळी सर्वजण आणि समजण म्हातारा मोठा लोकप्रिय होता. मग, हातातल्या फटक्याने फर्निचर झटकणारा आणि मोठे बिनोदी वोलणारा गडी नाटकात असल्याच पाहिजे असे वादू लागले. अलीकडे मराठी ग्गभूमीवर वेडा लोकप्रियता मिळतू पाहत आहे; वेड किचा काही विकृती असलेले पात्र म्हणजे सगळे मानसशास्त्राचा आविष्कार अशी एक कल्पना मूळ धरू पाहत आहे. मुद्दा असा की साचे होणे हे वाङ्मयीन इतिहासात एका परीने अटळ असते. तेव्हा दोष दाखविण्यासाठी संस्कृत नाट्याला तेवढे नियमन श्रावृत्त्या काढण्याचे तसे कारण नाही. शास्त्रचर्चेच्या बाबतीत असाच थोडासा प्रकार असावा. मुळात काही नाटयकृतींचे विश्लेषण करून नाट्याचे बहिर्गम आणि अंतरंग तपासण्याचा आणि त्यावरून काही नियम वमविण्याचा हा प्रयत्न असला पाहिजे. कदाचित एखाद्या सुश्रुद्धी आणि कव्यक विचार-पणाने, 'नाटक कां लिहावे' आणि 'प्रयोग कसा करावा' यांचे मार्गदर्शन करण्यासाठी काही नियमावली तयार केली असण्याचा समत असावा : नार्ती

दृष्टीने संस्कृत नाट्यातील काही संकेत तपासले तर ते अधिक उपकारक होईल असे वाटते

[२]

संस्कृत नाट्यरचनेचे जे 'शास्त्र' आहे^१ त्यात नाट्यवस्तूच्या पाच 'अर्थे प्रकृती,' पाच 'अवस्था' आणि पाच 'सन्धी' यांचे वर्णन आहे. संस्कृतदर्शनी हे सारे किंचकट आणि गूढ वाटते. इतकेच नव्हे तर हा सर्व व्यर्थ सदाटोप आहे असाही मनाचा कल होतो. पण परिचयाच्या भाषेत हे शास्त्र समजून घेण्याचा प्रयत्न केल तर नाटकाच्या रचनेच्या, कथानकाच्या मांडणीच्या पायऱ्या वेथे सागावयाच्या आहेत असे दिसून येईल. संस्कृत नाटकाची कथा वस्तू ही एक तर पुराण, इतिहास, दंतकथा, आख्यायिका, लोककथा इत्यादीं मधून निवडलेली असते, म्हणजे ती 'प्रसिद्ध' असते, कित्या 'कविकल्पित' असते नाट्याला एक 'वस्तू' पाहिजे, कथानक पाहिजे, ही अपेक्षा सर्वच प्राचीन वाङ्मयात दिसते. आजही ही अपेक्षा आहेच नाटकाला काहीतरी 'विषय' (subject, theme) हवा, आणि तो कमीअधिक स्पष्ट अशा एखाद्या कथानकातून (plot) माडला जावा, हा या अपेक्षेचा सरळ अर्थ संस्कृत नाट्यात आणि जुन्या सर्वच नाट्यवाङ्मयात कथानकाला एक विशेष महत्त्व होते. नाटकाची रचना करावयाची म्हणजे हे कथानक काही क्रमाने विकसित करून मांडावयाचे. नाटकाच्या सुरुवातीला या कथानकाचे बीज पेरले जाय. मग पाण्यात टाकलेला तेलचा बिन्दू जसा पसरत जातो तसा कथाबीजाचा विस्तार होत जावा. हा विस्तार होत होत नाटकाच्या अखेरीस कथानकाची पूर्णता होताना जो विषय योजिला त्याची पूर्णता व्हावी आणि रचनेचे कार्य सिद्ध व्हावे. नाटकात कथानकाचा विकास करताना लहानमोठे प्रसंग योजावे लागतील, क्वचित एखादे उपकथानकही योजावे लागेल. रचनेचा हा एक साधा आणि टोबळ नम आहे. हे पारिभाषिक शब्द योजून सागावयाचे म्हटल्यास

कथारन्वूच्या शीर्ष, सिन्डू (पदतशीर विकास), पत्राका (उपकथानक), प्रकरो (लहानमोठे प्रसंग) आणि कार्य (कथारन्वूची अंगेर, विषयाची सिद्धी) अशा या नाटयारन्वूच्या पाच अर्थप्रकृती आहेत, कथानकाच्या रचनेची अगमूत तत्वे आहेत.

नाटयारन्वू किंवा कथानक, नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा एक आविष्कार म्हणून मांडायलाचे अशी कल्पना संस्कृत नाट्यात आहे. म्हणजे, काहीतरी सिद्धीनिर्वासाठी नायक प्रयत्न करीत असतो अने कथानकाचे स्वरूप असते. नायकाला काहीतरी प्राप्त करून घ्यायलाचे असते; मग ती नायिका असा, एखादा विजय असो, ध्येय असो, सुकल्प असो, किंवा कल्पना असो. ह्या प्राप्तीसाठी नायक श्रद्धा असतो. त्याच्या प्रयत्नांनी कथानकाचा वाण पसरत जातो; आणि अन्वेषण त्याला हवी ती प्राप्ती होते. कथारन्वू म्हणजे अशा रीतीने नायकाच्या प्रयत्नाचा आलेखच होय. म्हणूनच त्याला 'नायक' किंवा 'नेता' म्हणावयाचे. प्राप्तीचा किंवा सिद्धीचा मार्ग सरळ नसतो; कारण मानवी जीवनात एखादी गोष्ट सहज, काही न करता, प्राप्त झाली असे कधी घडत नाही. नायकाला यत्न करणे लागतात, झगडावे लागते. मध्येच अडचणी, अडथळे निर्माण होतात आणि इच्छित दूर गेल्यासारखे वाटून निराशा होते. मग एन्हा काही अनुकूल घटना घडतात आणि मनात आशा डोकावू लागते अशा रीतीने प्रतिकूल-अनुकूल घटनांच्यामधून, आशानिराशाच्या द्वंद्वामधून, वाट काढत शेजरी इष्ट प्राप्तीचा मुकाम गाठला जातो. या वर्णनात ज्या अवस्था (Stages of development) सूचित आहेत त्या पारिभाषिक शब्दात अशा : 'आरम्भ' (नायकाला कथाची प्राप्ती करून घ्यायलाची आहे त्याचे सूचन आणि त्या दृष्टीने प्राथमिक हालचाल); 'यत्न' (इष्टप्राप्ती होण्याच्या दृष्टीने नायकाने केलेले प्रयत्न); 'प्राप्त्यागा' (अपेक्षित प्राप्ती होईल अने वाटत असताना मध्येच उत्पन्न झालेली विघ्ने आणि त्यामुळे कथानकाला वेगळेच वट्टा मिळून धगधर निर्माण झालेला आशाम्ग); 'नियती' (अनुकूल वागे बाहायला लागून अपेक्षित सिद्धी होईल अशी आशादायक परिस्थिती); आणि 'पद्यागम' (अपेक्षित सिद्धीचे नायकाच्या पदरगत पडलेले पल).

कथाविकासाच्या या पाच अवस्था कथानकाच्या वीज, त्रिंदू इत्यादी अगभूत तत्वाशी गुफून प्रत्यक्ष माडणी केली, कथानक लिहून काढले (किंवा तयार केले), म्हणजे अर्थप्रकृती आणि अवस्था यांच्या जोडणीने 'मुक्त', 'प्रति-मुक्त' 'गर्म', 'विमर्श', आणि 'निर्वहण' (किंवा 'उपसंहृति') असे पाच संधी निर्माण होतात.

या विवेचनात पारिभाषिक शब्दाचा पसारा असला तरी नाट्यरचनेचा विकसनशील क्रम, आणि कथानकाच्या प्रत्यक्ष माडणीत त्याची जोडणी, येवढेच येथे सांगायचे आहे साधी गोष्ट अवघड करून सांगण्याचा शास्त्राचा शिरसा असतो : त्याचबरोबर संस्कृत शास्त्रकाराना विश्लेषणाचा अतिशय सूक्ष्मग्राही पसारा फुलवित न्यायची अनिवार हीस असते : असे फार तर म्हणावे ! परन्तु ही परिभाषेची अडचण दूर गेली तर कथाविकासाच्या ज्या अवस्था येथे सांगितलेल्या आहेत त्या एखाद्या किच्यासारख्या आहेत हे लक्षात येईल कुठल्याही कथावस्तूचा विकास आरंभ, विकसनाचे पहिले प्रयत्न, मिथ्याचा किंवा अडचणीचा प्रतिबंध, अनुकूल परिस्थितीचा उदय, आणि शेवटी इष्टप्राप्ती अशा क्रमाने होत जाईल. संस्कृत नाट्यात कथावस्तूची माडणी या पद्धतीने झाली, किंवा काही नाटककारानी ही तत्त्वे डोळ्यापुढे ठेवून कथानकाची गुफण केली असे मानले, तरी फारसे विषडण्यासारखे नाही. कारण ही तत्त्वे सर्व साधारण आहेत इतकी की नाट्यवस्तूलाच काय पण कादंबरीसारख्या रचनेतही ती सामान्यपणे आढळून येतील. शेक्सपियरच्या नाट्यवस्तूचे विश्लेषण करताना, The Beginning, Rising Action, Climax, Falling Action, Denouement असे पाच टप्पे प्रोफेसर डाउडन् यानी दाखविलेले आहेत. संस्कृत नाट्यातील पाच अवस्था आणि संधी यांच्याशी असलेले त्याचे सादृश्य लक्षणीय आहे. कमी कुवतीच्या लेखकांनी असा एखादा किंवा गिरमिला तर त्याची निर्मिती साचेबंद होईलही कदाचित. परन्तु मुळात ही तत्त्वे एका बाजूने जशी मार्गदर्शक ठरण्यासारखी आहेत, तशी दुसऱ्या बाजूने बाधीब रचनेला उपकारक होण्यासारखी आहेत. तेव्हा नाट्यरचनेचे हे शास्त्र बाध घालण्या-
ाठी नसून बाधेसूद रचनेचा एक आलेख पुढे माडण्यासाठी आहे असे आता

म्हटल्यास ते गोट्टे वाट्टे नये रचनेच्या या तऱ्याचे अनुकरण करावे किंवा ते पुढे चालव्यावे हा मुद्दाच वेगळे नाही. नाटयरचनेच्या कृपणा बदलल्या म्हणजे तत्र आपोआप बदलले, हे सांगाययाम नको. शेक्सपिअरचे रचनातत्र आणि इन्मेनचे रचनातत्र सर्वस्वी भिन्न आहेत. पण दोन्ही तत्रे आहेत आणि त्यांचे विश्लेषण शास्त्रीय दृष्टीने करून दाखविता येतेच. तीच गोष्ट संस्कृत नाटयाला लागू पडणाऱ्या संस्कृत नाटयतऱ्याची आहे हा गरा मुद्दा. तऱ्याचे अनुकरण करून पसमान-करून घेणारे ऐगृक संस्कृत माफेतच होत असे नाही. इन्मेनच्या एकार्की-एकप्रदेशी रचनेचे अनुकरण करताना गगनचावर आलेली पात्रे कशी घालवारीत आणि आवश्यक पात्रांना कसे आणावे हे साधताना तागन्त उडाल्याची उदाहरणे मराठी नाटकात नाहीत असे तर नाही ना ! कित्येक वेळा असे वाटते की हा तऱ्याचा अदृष्टास करणाऱ्यां सरळ जुन्या तऱ्यांची अनेक प्रदेशी रचना या मराठी ऐम्बकारी जेली असती तर ते जे आहेत असते ! पण तत्र पाळण्याचा हव्यास दिसतो. संस्कृत नाटयान्या इतिहासात यापेक्षा वेगळे काही झालेले नाही.

मात्र रचनेचे तत्र माडताना किंवा पाळताना, कथानकाची जावेसुद्ध रचना असावी हे जे तत्त्व येथे अभिप्रेत आहे ते महत्त्वाचे आहे. कारण रचनेचे हे तत्त्व म्हणजे कलेचे तत्त्व आहे. रचनेचे टप्पे जुठे आणि कसे साधते हे जुनूहल म्हणून हवे तर सोधावे. पण एकदर सत्रे रचनेत जावेसुद्धपणा असता ही अपेक्षा कलात्मक आहे याविषयी दुमत होऊ नये. हा जावेसुद्धपणा रचनेत घेणाऱ्या तार्किक समृतीमुळे आणि कार्यकारणभासामुळे येतो. जिये ही समृती विषडने निये साहजिकच सटकते म्हणूनच तर 'वेणीसहार' नाटकात रम-निर्मितीच्या मोहाला नळी पडून भट्टनारायणाने दुयोधनाच्या शृगाराचा प्रसंग दुसऱ्या अकांत योजल्यास तो अकारण आणि विसर्ग असल्याची टीका पर-पेच्या टीकाकारांनी देगील वेनी. श्रेष्ठ कलात्मक्या उन्वृष्ट इतीत असा कार्य-कारणभाव आणि समृती जाणवल्यावाचून राहात नाहीत मिथाचदन्तसारका नाटककार तर नाटयाची रचना ही एखाद्या साकारण धुरधर पुण्याच्या नीतिशाल्यसारगी आहे, किंवा नेनाञ्चूहासारगी आणि तार्किक न्यायासारगी

(Logical Syllogism) आहे, असे मुचवितो. नाट्यरचनेतील प्रत्येक घटना आणि प्रसंग अतिम उद्दिष्टाशी निगडित राहून त्याची उद्दिष्टाची पूर्ती केली पाहिजे, नाहीतर रचनेला विस्कळित स्वरूप येऊन, विस्कटलेली सेना अशी विजयापासून ध्वस्त होईल तसे नाट्यकथानकही अतिम उद्दिष्टापर्यंत पोचायला असमर्थ ठरेल. त्याचप्रमाणे ' आरंभ कुठे आणि शेवट कुठे ! ' (अन्यत् मुखे अन्यत् निर्वहणे ।) असा प्रकार शाला तर ही विसर्गती एका गृहीत प्रमेया पासून भलताच निष्कर्ष काढावा तशी होईल. कार्यकारणाचा नियम आणि तर्क संगती याचे आकलन न झाल्याचाच हा प्रकार होय. अशी भागळ रचना असलेल्या नाट्यकृतीला विशाखादत्त ' कुक्कवित्त नाटक ' असे स्पष्टपणे म्हणतो. नाट्यरचनेतील कलात्मक तत्त्वाची ही जाणीव कोणाही कलात्मक हृदयाशी बाळगावी लागते.

थोडे वेगळ्या भाषेत असे म्हणता येईल : कथानकाची रचना बांधीव असावी ' प्रकरी ' म्हणजे लहानमोठे प्रसंग अलग न राहता महानदीत छोटे जलप्रवाह मिसळून जावेत त्याप्रमाणे मुख्य वस्तूशी एकजीव व्हावेत. ' पताका ' म्हणजे उपकथानक मुख्य वस्तूशी समांतर असले तरी शेवटी ते मुख्य वस्तूलाच साहाय्यभूत व्हावे. प्रकरी पताका याच्या शास्त्रीय व्याख्या आणि रचनातंत्राचे वर्णन यात बरील अपेक्षाच सूचित आहेत. अशा रचनेतून एकात्मता आणि एकसंध परिणाम फलित व्हावेत हेच तत्त्व येथे सांगितलेले आहे. कथानकाच्या रचनेमधील, निबट्टना नाटकातील अकामध्ये एका घटनेचा विकास असावा हे अकररचनेमधील तत्त्वही, नाट्यघटनेची एकात्मता (Unity of Action) सांगणारे आहे त्याचप्रमाणे, अकामध्ये घटनास्थल यद् नये हे तत्त्व म्हणजे स्थलाची एकात्मता (Unity of Place), आणि अकात दूरविलेल्या घटनेचा काल एका दिवसाहून अधिक नसावा हे तत्त्व म्हणजे कालाची एकात्मता (Unity of Time) असे म्हणायला हरकत नाही. सङ्कृत नाट्याच्या शास्त्रचर्चेत ही तत्त्वे, ग्रीक नाट्यामधील तीन एकात्मता- (Three Unities) प्रमाणे, आग्रहपूर्वक आणि प्रत्यक्ष सांगितलेली नसली तरी ती एकदर निचारात अभिप्रेत आहेत अर्थात घटनेच्या एकात्मतेचे तत्त्व रचनेचा प्राण असल्याने

ते कोणाही कलावंताला डारून चालत नाही स्थल-कालाची एकात्मता परीचरी कथावस्तूच्या अर्थात असल्याने नाटककार ती कसोटीने पाळीलच असे नाही. संस्कृत नाटककारांनी स्थलकालाच्या एकात्मतेचे तत्त्व अनेक वेळा झुगारून दिलेले आहे. उलट 'मध्यमव्यायोग'सारख्या एकाही नाटकात तिन्ही एकात्मता अवलंबितपणे प्रकट झालेल्या आहेत.

तेव्हा हे साचे वनविषयाचे नियम नमून मूलतः प्राचीन रचनेची कलात्मक तत्त्वे म्हणून त्याचा विचार झाला आहे, असाच या शास्त्रचर्चेचा अर्थ नैला पाहिजे

[३]

कथावस्तूच्या निरडीतद्वल जो संस्कृत संस्कृत नाट्यसूत्रीत आढळतो तो साहित्ये निहासाच्या सदर्भात सहज समजण्यासारखा आहे. कोणत्याही मापेतील प्राचीन नाटकाची कथावस्तू पुराणकथा, देव-कथा, आर्यायिका आणि प्रसिद्ध महाकावे यातून निरडटेली आहे असे आपल्याला दिसेल. काव्याला आणि नाट्याला असा प्रसिद्ध आणि महान विषय असारा हा संस्कृत प्राचीन काळी सामाजिक होता. पुढील काळातही ही परंपरा कायम असल्याचे दिसते. 'सगुण चरित्रे परम परित्रे सादर वर्णावी' अशीच लेखकाची भूमिका असे. सामान्यातला सामान्य माणूस वाङ्मयाचा विषय झाला तो अगदी अलीकडच्या काळात. साहित्य आणि अर्थात नाटकही लोकजीवनाचे प्रतिबिंब होय अशी प्राचीन असतनाही या प्रतिबिंबाचे ग्रहण करायला 'आदर्श' ह्या, असे तत्कार्यीन संकटा-

मान या माणसाची प्रतिक्रिया अशी कोमट होत नाही. मानवी स्वभावाचं हे सर्वमाधारण बळण दिसते. असामान्याच्या सुसदुःखात गाढ रस वाटून त्याशी उलटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला जितके जमते तितके सामान्याच्या

१६ नाटयान्तर्गत लयन नाही ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे कठल्यातरी अंगाते

न हे भाम कालिदास इत्यादी नाटककारानी आपली कथानके प्रसिद्ध चलूनधून उचलली; ग्रीक नाटककारानी तेच नेले; आणि शेक्सपियरनेही आपल्या नाटकाची कथानके स्वप्रतिभेनून निर्माण करण्याचा खटाटोप केला नाही. कथावस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत केलेचे सामर्थ्य आहे. सस्कृत नाट्याच्या व्हासकालात हे निर्मितीचे सामर्थ्य अगदी तोकटे पडले आणि त्यामुळे कथावस्तूही खटवू लागली. तरी भास, कालिदास, शुद्रक यांच्या नाट्यकृती जोवर आहेत तोवर केलेच्या सामर्थ्याच्या आपल्या मुद्याला बाध येण्याचे कारण नाही.

अशीच गोष्ट पात्रनिर्मितीच्या आणि विशेषतः नायकानहल्या सनेताची आहे. सस्कृत नाट्यशास्त्रात चार प्रकारचे नायक आणि आठ प्रकारच्या नायिका सांगितलेल्या आहेत आणि त्याचे तपशीलवार वर्णन भरतापासून तो पुढील शास्त्रकारापर्यंत सर्वांनी दिले आहे. हे विवेचन पुन्हा, सस्कृत शास्त्रकारांच्या खम विश्लेषणाच्या पद्धतीचे आणि कीस काढण्याच्या हव्यासाचे द्योतक आहे असे वाटल्यास म्हणावे पण याच्यामागे जे तत्त्व आहे ते अदृश पात्रनिर्मितीचे. नाटकातील मुख्य पात्रे विशिष्ट गुणांच्या प्रनिमा म्हणून रगवावीत असा हा सकेन आहे आणि तो जुन्या वाङ्मयात सर्वमान्य आहे ग्रीक नाट्याच्या सदर्भात अॅरिस्टॉटलने ट्रॅजेडीच्या आणि कॉमेडीच्या नायकाप्रदल ज्या कल्पना मांडलेल्या आहेत त्या वरील आदर्शांच्या कल्पनेशी जुळण्यासारख्या अशाच आहेत. तत्कालीन श्रोत्याची आणि प्रेक्षकाची रुची अशीच असल्यासारखी दिसते. काही थोर आणि महान् पात्रांचे आणि व्याने भारावून जावे हा मानवी मनाचा धर्म आहे. तो त्या काळी अधिक उत्कटपणे जागृत असाय असे आपण म्हणू. शिवाय, अशीही एक गोष्ट दिसते की सामान्यांच्या सुखदुःखात रस वाटणारा आणि त्यामुळे हेलवून जाणारा माणूस एकदरीत विरळा. एखाद्या सामान्य माणसाने आपल्या बायकोचा त्याग केला तर रोजान्याचे कुमूहल थोडे चाळयले जाईल, तो काही विचारपूढ करील, कदाचित सहानुभूतीदेखील दाखवील; याहून अधिक त्याची प्रतिक्रिया होईल की नाही हे सांगणे कठीण आहे पण हेच जर एखाद्या दुष्यन्ताच्या किंवा रामाच्या जीवनात घडले तर

मान या माणसाची प्रतिन्रिया अशी कोंमट होत नाही. मानवी स्वभावाचे हे संप्रभाधारण वळण दिसते. असामान्याच्या सुग्दु रगत गाढ रस वाटून त्याशी उक्कटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला चित्तके जमते तितके सामान्याच्या सुग्दु रगतान्न जमत नाही. ही गोष्ट ल्यात घेतली म्हणजे कुठल्यातरी अगाने असामान्य असलेल्या जीवनाचे चित्रण करण्याची लेखकाला का जरूर वाटते ते कळून येईल. सस्कृत नाटयार्ताल आदर्श चित्रणाच्या पद्धतीकडे या दृष्टीनेही पाहता यावे.

जयांत अशा चित्रणाने पात्रनिर्मितीचे साचे प्रनू लागतात आणि प्रन्यथु जीवनाची जखलीक दुरागते ही कलादृष्ट्या मोठी हानी होय. सस्कृत नाट्याच्या न्हासकालात ही हानी स्पष्ट दिसते पण सुग्दुार्ताला तसे झाले नाही, आणि त्याचे कारण अभिजात नाटककाराची प्रतिमा होय. आदर्शाच्या संकेताला अनुसरून मुख्य पात्राचे चित्रण करताना भव्य आणि उदात्त अशी बैठक घेणे आन्यक होते. पण नाटकाच्या कथेत आलेली पात्रे देव असोत, राजे असोत, त्रिजा दनकथा आणि लोककथा यामधून अत्रतरलेल्या व्यक्ती असोत. त्याच्या-मोर्ती असलेले आदर्शाचे वलय रेखाकित करताना त्यांना मानव म्हणून रगनिष्याची निर्कार नाटककारानी केली, आणि त्यामुळे या व्यक्तीच्या थोर-पणाने मन दडपले तरा त्याच्या सुग्दु रगानी भावना उत्तेजित झाल्यावाचून राहतात नाहीत. उर्वशीच्या विरहाने वेडा झालेला पुरूरवा; धीर आणि राजनिडा पण शकुन्तलेरदलच्या शोकाने मन्डूळ झालेला दुप्यन्त, अत्रोल आणि नम्र, औगयाने वाकलेला आणि प्रसगी स्वत चे प्राण त्रिद्विक्कनपणे धोक्यात घाटणारा चारुदत्त; आणि प्रेम आणि कर्नव्य या कानीत सापटून तुभगलेल्या दृनयाने कर्तव्याची कास धरणारा धीरोदात्त राम—या व्यक्तिरेखा सर्वकाळी मन मारातून टाकणाऱ्या आहेत. नाटककाराच्या कुचल्यानी त्याच्यात मानव्याचे रग अधि भरले आहेत, आणि त्यामुळे मूळ कथेतल्यापेजा नाटकातील त्याचे व्यक्तित्व अधिक त्रिलोभनीय वाटते. परन्तु एक गोष्ट कनूल केलीच पाहिजे की आदर्श चित्रणाच्या संकेताने या व्यक्तिदर्शनाला जो दोःकळपणा यावयाचा तो आलाच आहे नायिकाच्या चित्रणान ही मर्यादा अधिक जाणवते. मुदर, तरुण,

मुग्ध, शालीन अशा या नायिकांना नायकावर मनोभावे प्रेम करणे आणि प्रेम मीळून होईपर्यंत उघासे टाकणे यापेक्षा फारसे काही करता येत नाही. क्षणा क्षणाला भावनावेगाने वेचून होणारी आणि आपल्या सहेतुक वेधातराचाही विसर पडणारी एखादी अति संवेदनाशील वासवदत्ता नेव्हातरा विसते वेगळ्या सामाजिक कक्षेतून आलेली असल्याने शालीनपणाला धक्का न लावता अभिसार करणारी घोट वसन्तसेना मधूनच चमकते. आणि मुग्ध तपस्वी कन्या, प्रेमात पडून बावरलेली आणि प्रेममत्त होऊन मळूळ झालेली अशी प्रेमिका, आतुर प्रेयसी आणि पतिचिन्नात स्वतःला विसरलेली भावार्थी नयपरिणीता, भावनेच्या वावटळीत सापडलेली माता आणि निष्ठुर दैवाने अहेरलेली परित्यक्ता, दारुण विरहात पतिनिष्ठ राहणारी श्रद्धालू विरहिणी : अशा विविध अवस्थातून जिवंत होणारे एखादे शकुन्तलेचे चित्र मनात कायमचे घर करून राहते. परन्तु एकदरीत नायक-नायिकांच्या चित्रणाचे हे अपवाद म्हटले पाहिजेत. नाटककारांच्या वैयक्तिक समर्थ्यांमुळे या आदर्श सांकेतिक चित्रणात कुठे जीव आल्यासारखा वाटला तर त्याचे श्रेय त्या नाटककारांच्या प्रतिभेला मात्र आहे. संस्कृत नाट्याची अपेक्षा वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखांची नाही. आणि म्हणूनच, बरीलसारखे काही अपवाद सोडले तर, ग्रीक नाटककारांच्या किंवा रोमन पिअरच्या नाट्यकृतीत प्रमुख पात्रांची भव्य पण बहुदली व्यक्तिमत्त्वाने रंगलेली आणि मपन्न अशी जी व्यक्तिचित्रे आढळतात तशी ती संस्कृत नाट्यसूचीत आढळणार नाहीत. संस्कृत नाट्यसूची प्रमुख पात्रांच्या आदर्श आणि दोष चित्रणापाशीच थांबली.

मात्र पात्रनिर्मितीचा हा सनेत गौणपात्रांना लागू नसल्यामुळे संस्कृत नाटकातील ही सूधी मनोवेधक झाली आहे. काही कुशल नाटककारांनी गौण पात्रांच्या निर्मितीत आपली कला पणाला लावली 'शकुन्तला'तील अनसुया आणि प्रियवदा ही मैत्रिणींची जोडी, शार्ङ्गरेव आणि शारदत हे दोन कृष्ण शिष्य, परस्पर विरोधाने आणि आपापल्या व्यक्तिवैशिष्ट्याने अविस्मरणीय आहेत याच नाटकातील दुष्यताचे शिपाई-अधिकारी आणि त्यांना गमतीचे चावे घेणारा भीमरही खालच्या थरातील पात्रे, आणि शकुन्तला सारकी

जाणार या कथनेने गहिरलेला वस्तु कथ्य, रेलकर आणि गोडकर सवन्मन, ही पात्र कर्षाही सांकेतिक वाग्णार नाहीत इतकी निमत आहेत पात्रनिर्मितीचे शूद्रकाचे सामर्थ्य तर अत्रय थक करणारे आहे. त्याच्या नाव्यसर्गत उच्चसुर्शन नायकापासून चाण्डाल आणि चेट या अगदी सालच्या पात्रापर्यंत मानसगततेचे असत्य नमुने चमकून गेले आहेत आणि क्षणभराच्या आपल्या वाल्यातही कायमचा ठसा ठेवून गेले आहेत. वय्य माणसाचा प्राण घेणे हे त्याचे नेहमीचे काम ते चाण्डाल निरपराध चारुत्ताच्या शोकान्ताने विनशित होताना घन्याचा गुद्राम असलेला चेट चारुत्तापर अन्याय झालेला पाहून सारुत्ता टोडन गधीरून रल्यार उडी घेतो. चदनक आणि वारक हे रल्यारराउ रक्षक शिराई राजनिष्ठेच्या मुद्र्यावरून एकमेकाशी कटाडून भाडताना, पण त्यातत्र एक चारुत्ताला आणि न्यायी आर्यकाला सरुण घायला आपला जीव घोक्यात घालायला मागपुडे पाहत नाही. प्रेमासाठी घरफोडीचे साहस करायला उत्तुत झालेला ब्राह्मणयुवक शर्विलक राजकीय कटाचा नेता आहे; आणि पनी म्हणून नुक्ताच स्वीकार केलेल्या मदनिनेला गाडीत बसवून निगलेला असताना राजकीय कर्त्याची हाक येताच शणाचाही विलव न लायता तिथी सोडून आपल्या कर्त्याकडे घाउ घायला निक्ताच त्वर आहे जुगान्याचे जे निव शूद्रकाने आपल्या नाटकात उभे केले आहेत त्यात भ्रमनिरास होऊन मिथू ननेला सराहक जसा आहे, तसा भर रल्यार होण्यात धूळ फेकून मारामारा करणारा, आपल्या दारिद्र्याला अलित तत्त्ववेत्त्याच्या दृष्टीने हसणारा, आणि प्रसंग येताच राजकीय कटात उडी घेणारा ददूरक देखील आहे. विद्रूपक असूनही मंत्रीच्या माननेने निगचे मोठे देणारा मंत्रय याच नाटकांला. आणि कामुक, लोभी, पशुतुल्य, मान्याची माया तिळमात्र नसलेला मायावी, आणि दुष्पणातही हान्याव्यट असलेला शकार ही अपूर्व निर्मिती शूद्रकाच्या नाटकातगीच.

सांकेतिक चित्रणाचा गाघ फोटन व्यक्तित्वसुपत्र मानवी चित्रे निर्माण करण्याचे कसत्र शूद्रकाने दागविले आणि त्यामुळे त्याची पात्रे जगाच्या रग-भूमीगळ जित्र पात्रे झाली. अशी दृष्टी शूद्रकाच्या अगोदर मासाने दागविली

आहे, आणि एका सात्त्विक संवेताला डावलण्याचा धोटापणाही. सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणानी सूष्टी बनते. मानवाची सूष्टी पण या गुणावरच अवलंबून असल्याने सात्त्विक, राजस, तामस असे मानवाचे नमुने कल्पून त्याचे दोघळ चित्रण करण्याचा संकेत संस्कृत साहित्यात नेहमी मान्य झालेला आहे अशी थोडीशी स्थिती इतर प्राचीन साहित्यातही दिसते. सुष्ट माणसे आणि दुष्ट माणसे ही दोघळ वर्गगारी या दृष्टिकोनातून उपजलेली आहे. कोंणतीही व्यक्ती संपूर्ण दुष्ट किंवा संपूर्ण सात्त्विक नसते ही जणीव आधुनिक कालातली आहे. हे लक्षात घेतले म्हणजे भामाने प्राचीन कथामधील पात्रांच्या पुनर्निर्मितीत केलेला बदल क्रांतिकारक वाटावा इतका धोटा असल्याचे दिसले भासाची कॅचेथी भरताला राज्य मिळावे म्हणून उत्सुक आहे, त्यासाठी रामाने वनात गेले पाहिजे असेही ती सांगते. पण तिच्या मनात 'चौदा दिवसाचा' वनवास होता; भावनेच्या सभ्रमात ती चौदा वर्षे बोलून गेली, असे भासाने दाखविले आहे. भासाचा वाली आपला वध क्षात्रधर्म उल्लंघून केला म्हणून रामाशी वाद घालतो आणि त्याच्या आरोपाला रामाला नोंद उत्तर देता येत नाही. भासाचा दुयेंधन दुष्ट नाही, मानी आहे. 'राज्य जिंकून घ्यायचे असते, भीक मागून मिळवायचे नसते' अशी त्याची क्षत्रियोचित श्रद्धा आहे पाडवाशी त्याने केलेला समर या क्षात्रवृत्तीने केला आहे. आणि म्हणून भीमाच्या हातून मरताना त्याला वीरमरणाचे समाधान आहे. भासाने रगविलेली ही स्वभावचित्रे रामायण-महाभारतातील कथेच्या विरुद्ध अशी आहेत. म्हणून भासाची नाटके रुढिप्रिय प्रेक्षकांच्या समोरून नष्ट झाली असल्यास न कळे. परन्तु तथाकथित दुष्ट व्यक्तींच्या स्वभावातील चांगुलपणाचा अशा अशा धोटापणे रगविण्याचे सामर्थ्य भासाने प्रकट केले हा कलावताच्या स्वतंत्र निर्मितीचा विजय आहे असेच म्हटले पाहिजे.

भाम-कालिदास-शूद्रकाची ही उज्वळ प्रतिभा पुढील नाटककारात आढळली नाही. बाही अशी मुरय पात्रे आणि मुख्यत. गौण पात्रे, निर्मिताना मानव्याचा रस ओतण्याचे या नाटककाराचे सामर्थ्य इतरांना लाभले नाही. याचा परिणाम असा झाला की, आधीच सांकेतिक स्वभावचित्रणाचा आग्रह वाळगणारे संस्कृत

नाटय, उत्तरकालीन नाट्यकाराच्या हाती नवनिर्मितीचे साधन न होता ठराय कारागिरांचे मापीव नमुने लादण्याचे एक वाहन मान झाले. संस्कृत नाटयाच्या व्हासाची जी अनेक कारणे आहेत त्यातुळे हे एक होय.

[४]

मात्र कुठली तरी प्राचीन किंवा कल्पित कथा आणि आदर्शांच्या तत्त्वानुसार अमटेले वरेचमे सांकेतिक स्वभावाचित्रण यामुळे संस्कृत नाटय आपल्यापासून अयत दूर आहे आणि त्यातूनही काहीही निव्हाळा आपल्याला वाटणार नाही अशी कल्पना कोणो करून घेतली तर ती निगालस चुकीची होईल. कालाच्या अंतरामुळे आणि सत्तेतूनच असल्यामुळे दूरचे अने वाटणारे हे नाटय जख्खचे वाटने ते तीन कारणानी :

(अ) एकतर मागे मुचविल्याप्रमाणे, कथेतील पात्रे कुठूनही आलेली असली तरी त्यांचे चित्रण करताना ती मानवी (Human) आहेत ही कलात्मक जाणीव नाट्यकारांना होती. राम आणि सीता ही दत्तकथेतील पात्रे नाहीत; पत्नीपत्नीच्या जिहाज्याने बांधलेली, प्रेमाच्या स्पर्शाने पुलकित होणारी, दुःखाने अदयांमी कटणारी आणि रडणारी अशी ही दपती आहे. उर्जती ही स्वर्गीय अश्वरा गरी; पण पुरुरच्याच्या प्रेमान सापडल्यावर, नाटकातील भावण म्हणताना आपल्या व्यग्रतेमुळे ती मानवी स्वभावातूनच चूक करते; पुरुरच्याचे लक्ष धणभर एका निराधरदारिद्र्येकडे गेले तर मन्मर वाटून ती चिडते; पुत्राच्या आटवर्णाने तिचा पदर ओंजळ होतो. सामाजिक आशय असलेल्या नाटकात ही मानवाची जवळीक अधिकच अनुभवाला येण्यासारगी आहे मानवी भावाचा आणि निराचाराचा हा स्पर्श कालाचे अंतर किंवा वाट्मर्यात सत्तेत यांच्यापतीकडे जाणारा आहे.

(ब) स्वभावनिमिती करताना हा मानवाचा अंश नाट्यकारांनी जस टिपला, त्याचप्रमाणे कथेला जी चौकट घातली आणि वातावरणाचे जे रंग मरले

ते तत्कालीन वास्तव समाजस्थितीचे अधिष्ठान घेऊन. प्रचलित समाजस्थितीचे प्रतिबिंब सामाजिक नाटकात अनायासे उमटते. पण एखादी पुराण दृश्या किंवा आख्यायिका नाट्यरूपाने रंगवितानादेखील तत्कालीन वास्तववादाचे तत्त्व (Contemporary Realism) सहज नाटककारानी अपलविले आहे असे दिसून येते. उदयन राजा वेढ्या होऊन गेला ते आपल्याला माहीत नाही. पण त्याची कथा 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'प्रतिज्ञायौगधरायण' या नाटकात सांगताना मामाने समाजस्थिती जी अभिप्रेत धरली ती स्वतःच्या कालातली. दुप्यन्त हा तर अधिक प्राचीन. पण कालिदासाने त्याचे जे चित्र रंगविले ते तत्कालीन आदर्श राजाचे म्हणून. कथाचु आश्रम आणि तेथील जीवन हे तत्कालीन मुद्दुलाचे प्रतीक आहे. आणि दुप्यन्ताचे अन्नपुर, त्याच्या राज्या, त्याचे अधिकारी आणि त्याचे वर्तन, त्याच्या राज्यातील धनमिनासाराचा व्यापार आणि त्याच्या अपघाती मृत्यूमुळे दुप्यन्ताला मिचारात घ्यावा लागेल वारमा-हृष्टाचा कायदा... या गोष्टींचा सत्रध पुराणकालीन दुप्यन्ताच्या काल्पनिक परिसराशी नाही, तर कालिदासाच्या वेळी अस्तित्वात असलेल्या प्रत्यक्ष सामा-जिक परिस्थितीशी आहे. अशा रीतीने अभिजात समृद्ध नाटककारानी नाटकीय पात्रे आदर्शांच्या रंगाने रंगविली तरी ज्या परिस्थितीत आणि प्रसंगाने त्या पात्रांना उभे केले त्यांना मात्र वास्तववादाचा रंग दिला. आदर्श आणि वास्तव यांचे हे विलक्षण मिश्रण आहे. पण त्यामुळेच ही अभिजात नाटके एका वास्तव समाजव्यवस्थेत पाय रोवून उभी आहेत आणि ह्या वास्तववादाने आपल्याला आकर्षित करण्याची शक्ती आहे. अगदीच पराक्रमेणारे वाटणारे कर्ण किंवा अद्भुत वातावरण सोडले तर नाप, आकाशवाणी, भविष्यकथन, जादू इत्यादी गोष्टी तत्कालीन श्रद्धेचा आणि विश्वासाचा विषय होत हे लक्षात ठेविले पाहिजे. आज या गोष्टींवर आपला विश्वास नसेल. पण तत्कालीन समा-जाला या गोष्टी काल्पनिक किंवा अशक्य वाटत नव्हत्या. म्हणजे हा मार्ग तत्कालीन वास्तववादाचाच आहे असे म्हटले पाहिजे. शत्रुकाणराच्या नाटक-काराला आपल्या नाट्यकर्म वास्तव चित्रणाला अधिक वार होणे आणि त्याने त्याच्या कलामुक्त हास घेतल्या आहेतच. 'मृच्छकटिक' नाटकात रंगवादाच्या

मांटगे आणि मारामारी, जुगान्याचे गेळ, पाठलाग, देणेदाराला चुकविण्यासाठी नेलेल्या युक्त्या, पायसाने आणि वादळाने जाटे उगटून अडलेली रन्यापरची वाहूक, वादळ पासूनून चादल आल्यापर उरठ्याजळ पाय धुऊन मग घरात पाऊल टाकण्याची त्परना, सर्गात्मना ऐकून त्या आनदात रात्री परतलेल्या रसिकाचे रसग्रहण—अशी अनेक वास्तव स्थळे आहेत की ज्यांचा अस्मरण आडवी पदाया. जिथे वास्तव चित्रणाची इतकी सोय नहती अशा पुराणकथाही नाटककारांनी तत्कालीन समाजाचे प्रतिनिध गोवले, हे वर दर्शविले आहेच. त्यामुळे अभिजात समृद्ध नाटकाविषयी तरा अने म्हणता येते की त्याच्या कथा आणि प्रमुख पात्रे मुळात दूरची असली तरी त्यांचे चित्रण मानवाच्या पायरींवरून आणि वास्तवाच्या स्थटिल्यावर झालेले आहे. आणि त्यामुळे हा नाटकाचा आपला काहीच संवध नाही असे वाटणार नाही.

(क) समृद्ध नाटय आपल्याला जळचे वाद्यने याचे त्परे कारण मानाचे चित्रण हे होय. .

नाटय हे लोकजीवनाचे प्रतिनिध होय. नाटयाचे आगहन हे श्रोत्याच्या भावनेला आहे : हे दोन सिद्धान्त पायाभूत मानून समृद्ध नाटयाचा उभारणी झालेली आहे. पहिल्या सिद्धान्तामुळे कथेच्या वातावरणात, प्रसंगात आणि दृश्यात तत्कालीन समाजस्थितीचे रस भरून वास्तववाद आपल्याला प्रथम जाणव्या नाटककारांनी नेले आणि पात्रांना मानवरूपात सादर केले. दुसरा सिद्धान्त म्हणजे रसनिर्मितीचा सिद्धान्त होय. अभिजाचे अपेक्षित उद्दिष्ट आणि श्रोत्याच्या मनावर हाणारा नाटयाचा परिणाम या गोष्टी लक्षात घेऊन रससिद्धान्ताची कल्पना शान्दप्रयात माटलेली आहे. शान्ददृश्या समजायय अग्रद आणि अकारण वादविषय झालेल्या या रससिद्धान्ताची मळ कल्पना फार साधी आणि सरळ आहे. रति (प्रेम), शोक, हास्य, मय, उन्हाह, नोध, रूगा, विन्मय अने काही मात्र आपल्या मनात कायमचे असणान नाटककार एखाद्या प्रसंग रगाविताना असा कोणता तरा मात्र मनाची योजून सर्ग रचना करतो. नट अभिजाच्या द्वारा हा प्रसंग आपल्यासमोर साकार करवात. आपल्या मनात हा मात्र मग जाण होतो. आपण त्याचा आन्वाद घेऊ शकतो.

कारण हा भाव प्रत्यक्ष अनुभवानून आपल्याला परिचित असतो. परंतु व्यावहारिक अनुभवाची कारणपरंपरा हा भाव उत्पन्न व्हायला इथे निमित्त झालेली नमते, तर लेखकाने शब्दार्थाच्या द्वारे तो भाव वर्णिल असतो आणि नटानी अभिनयकेलेची सर्व साधने वापरून तो साकार केलेला असतो. वाङ्मयाच्या आणि अभिनयाच्या कलेनून भाव साकार झाल्यामुळे त्याची आपल्या मनावर जी प्रतिक्रिया होते ती व्यावहारिक अनुभवाच्या प्रतिक्रियेसारखी न होता, आनंदरूप होते. तो भाव आपल्याला अस्वाग््न होतो. हाच रम शकुन्त्या सासरा जायला निघाली तेव्हा कण्वमुनी आणि आश्रमवासीय जन यांची अंत करणे कशी गृहिवरून आली याचे चित्र कालिदासाने रंगविले हा शोकाचा भाव नट प्रथम आपल्यापुढे उभा करतात. हा प्रसंग पाहताना आपणही गृहिवरून येतो शोकभावनैची उत्कट जाणीव आपल्याला होते. कालिदासाची कला आणि नटांचे कर्तृत्व यातून साकार झालेला हा शोकभाव क्षणभर आपल्याला विचलित करून सोडतो. पण देवटी आपले मन एक अचूक आनंदाने भरून जात. आणि आपण म्हणतो, “कालिदासाने ‘शकुन्त्या’च्या चरित्रात अकांत कृष्ण रम काय प्रहाराने रंगविला आहे !”

परिचित भावाचे नाट्यातून होणारे हे दग्धन श्रोत्यांना — प्रेक्षकांना अतिशय सुखादायक वाटते. नाटककारांनी मानसाना आवाहन मिळेल, त्या उत्तेजित होतील, यावर आपली नाट्यरचना केंद्रित केली आणि त्यामुळे नाट्याचे आवर्षण सामान्यांनाही वाटले. मानसशास्त्र हा शब्द आपण अलीकडे वापर लागलो. आहो पण मन आणि त्याचे व्यापार काही आज निमाणे शाले नाहीत. संस्कृत नाटककारांनी मनाचे धम आणि व्यापार अचूकपणे ओळखून आपल्या नाट्य कथेत प्रसंग निर्मिताना, पात्रांचे स्वभावचित्रण करताना आणि संवादामनून त्यांचे उद्गार शब्दांकित करताना, मानवी मन प्रकट करण्याचा कलात्मक प्रयत्न केला आणि त्यामुळे राम, दुष्यन्त, उदयन हिंसा भीष्म, शकुन्त्या, याग्यदत्ता या व्यक्ती आपल्यापासून मिनीही दूर असल्या, हिंनुना काही पैसा काल्पनिक असल्या, तरी त्यांच्या मानसिक विकारांच्या, भावमानाच्या दर्शनाने त्या आत्म्याचा नेहमी जखम असल्यासारख्याच वाटल्या. त्यांचे भाव आणि त्यांच्या

मानसिक क्रिया प्रतिक्रिया ह्या आपल्याही आहेत. रामाचा सीतेमदलचा शोक पाहून पंचवटीतल्या पायाणानाही पाझर फुटल्या आणि वज्राचे हृदय दुभंगले असे मगभूर्ता सांगतो; पण 'उत्तररामचरित' नाटकातील ते ते प्रसंग पाहताना आपलीही तशीच अवस्था होते. ही भावांची समरसता अभिजात नाट्यमूर्तात आपल्या अनुभवास येते. अशी समरसता अनुभवताना प्रसंग आणि व्यक्ती कुठून आलेल्या आहेत हा विचार शिळक उरत नाही.

आजच्या सामान्य प्रेक्षकाची बैठक हीच दिसते. ज्या नाटकात परिचित भावाचे दर्शन नाही त्यात त्याला 'रस' वाटत नाही. उलट ज्या नाटकात असा भावनाचा रसपरिपोष झाला आहे ते नाटक, विचाराने प्रतिगामी किंवा सद्यःपरिस्थितीच्या दृष्टीने अवास्तव असले तरी, त्याला आवडते आणि अशा नाटकाचे प्रयोग शेकड्याने होऊ शकतात. अभिजात संस्कृत नाट्यात जे भावनिक आवाहन आहे त्याचे मर्म प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीने अशा रीतीने शोधले पाहिजे.

[५]

संस्कृत नाट्यात आणखी एक गोष्ट आहे : या नाट्याचे वाङ्मयीन रूप. नाट्य हे 'दृश्य-काव्य' आहे अशी जी एक महत्त्वाची कल्पना नाट्यशास्त्रात आहे त्यातील काव्याचा अंश म्हणजे नाट्याचे वाङ्मयीन स्वरूप. संस्कृत नाटककारानी नाट्यकथेतील गद्यपद्य सवाद रचताना त्यात आपली वाङ्मयीन कला पूर्णपणे ओतली आणि सवध नाट्याला असे मनोरम वाङ्मयीन रूप दिले की ही अभिजात नाटके वाङ्मय म्हणून आजही टिकून आहेत. संस्कृत नाटकांचे प्रयोग होत नसले तरी त्याची वाङ्मयीन कला आजही आपले मन वेधून घेईल इतका तिचा दर्जा थोर आहे.

संस्कृत नाट्यरचनेत वाङ्मयीन कलेला आणि भाषाविलासाला जे अपूर्व महत्त्व लाभलेले दिसते ते, 'नाटक म्हणजे दृश्यकाव्य' या संज्ञेच्या

केवळ परिणाम म्हणून असेच काही नाही. या सभेताचा प्रभाव आहेच. कारण नाटकातील 'श्रय' हे श्रवणीय व्हावे ह्या आकाक्षेने नाटककारानी नाट्यरचना केली. पण नाट्यरचना करताना वाङ्मयीन गुणाची जोपासना अधिक कदाक्षाने झाली असे जे संस्कृत नाट्यात दिसते त्याचे आणखी एक वेगळे कारण आहे असे मला वाटते. प्राचीन नाट्यकलेला जी प्रयोगाची साधने उपलब्ध होती ती फार तोकडी होती, मर्यादित होती, हे आपण जाणतोच. संस्कृत रंगभूमीवर पुढील दर्शनी पडदा बहुतेक नव्हताच. नाटकीय पानाची रंगभूमीवरील ये जा प्रेक्षकाच्या डोळ्यासमोर होत असे. रंगभूमीवर एखादे दृश्य उभे करण्यासाठी अवश्य असणारी नेपथ्याची सामग्री अगदी अल्प होती. शेक्सपिअरच्या रंगभूमीवर देखील 'आर्डनचे वन' दासवायचे म्हणजे कुठे कोणत्यात एखादी वृक्षाची डहाळी आणून ठेवीत आणि बाकीचे सारे प्रेक्षकाच्या कल्पनाशक्तीवर सोपवून देत. संस्कृत नाटकात अभिप्रेत अनलेले प्रमदवन, त्रिवा मालिनीतीरावरचा कप्पाचा आश्रम, हेमभूट पर्वतावरील माराच ऋषींचा पुण्याश्रम, अन्त पुराचा परिसर त्रिवा समुद्रगृह, वसन्तसेनेचा प्रासादतुल्य भव्य निवास, इत्यादी दृश्ये रंगभूमीवर उभविण्याइतकी साधनसामग्री त्या काळी कुठून असणार? पानाची रंगभूषा आणि वेशभूषा वरीलच ही सभेताची भिन्न करावी लागे. आज ही प्रायोगिक साधने अतिशय प्रगत झालेली आहेत. रंगभूमीवरील नेपथ्ययोजनाच नव्हे तर रंगभूषा, प्रकाश आणि मगीत याची योजना, इत्यादी गोष्टीही प्रगत झालेल्या आहेत. या आधुनिक साधनाचा सूचक उपयोग करून नाटककारांचा आशय परिणामकारक रीतीने व्यक्त करण्याची सोय आज उपलब्ध आहे. प्राचीन काळी नाट्याची अभिव्यक्ती करावयास ही साधने जवळजवळ नसल्यामुळे, नाटककाराला आपल्या अभिव्यक्तीसाठी मुख्यत शब्दावरच अवलंबून राहावे लागे. आणि म्हणूनच जे जे व्यक्त करणे उचित आहे, आवश्यक आहे, ते ते सर्व शब्दांनून व्यक्त करण्याची घडपड नाटककारानी केली. साहजिकच नाट्याची ही वाङ्मयीन बाजू अधिक परिणत झाली, पुष्ट झाली. हे वर्णन संस्कृत नाट्याला जसे लागू पडते तसे ते ग्रीक नाट्याला आणि शेक्सपिअरच्या नाटकानाही लागू

चटाये. शेकमपिरच्या नाटकांतील अभिजात वाङ्मयीन उतारे आम्ही आणईने पुन्हा पुन्हा वाचतो, स्वतःशी म्हणतो. संस्कृत नाट्याचे हे वाङ्मयीन आकर्षण असेच आहे. म्हणून तर परंपरेच्या वाङ्मय-रसिकांला 'तत्रापि च चतुर्योऽङ्ग, तत्र श्लोकचतुष्टयम्' असे 'शाकुन्तल' नाटकानदल आनन्दाचे उद्गार काढावेसे घाटले. अभिजात संस्कृत नाट्य हे एक समृद्ध वाङ्मय आहे. संस्कृत नाट्याची वाङ्मयीनकला हे जसे त्याचे एक आकरण आणि यश, तसा त्याचा अविग्मरणीय धारसाही.

[६]

संस्कृत नाट्याचा सभार पाहिल्यावर आणि नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संरत डोळसपणे समजाऊन घेतल्यावर संस्कृत नाट्याचे यश कसात आहे आणि संस्कृत नाट्याचा न्हास का होत गेला याची कल्पना येऊ शकते. आतापर्यंतच्या विवेचनात ही मीमाणा सूचित आहेच.

संस्कृत नाट्यात निर्माण झालेले संरत काही अंशी प्रायोगिक आवश्यकते-मधून, आणि काही अशी प्रनलित सामाजिक मान्यता आणि त्याशी अनुरूप अशी वाङ्मयीन रचना, यान्यामधून निर्माण झालेले आहेत. नाट्यी, सूतधार, प्रस्तावना, भरतनाक्य इत्यादी संस्कृत नाट्यात कायम आदळणाऱ्या गोष्टी सुळात प्रयोगपद्धतीशी समद्ध आहेत; तर कथावस्तूची निरड, प्रसुग पात्राचे चित्रण अशा गोष्टी तत्कालीन समाजाची अपेक्षा आणि मान्यता यानी आकारात झालेल्या आहेत. नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संरत हे मूळतः कलात्मक असले तरी तत्कालीन सांस्कृतिक मूल्याशी त्याचा अनिसार्य संरत असतो आणि एकदर कलाविचाराची जी पाठळी एखाद्या कालात तयार होत असते तिच्याशी फटकून राहून वाङ्मयीन संरताचे निम्न नाही.

म्हणूनच संरतानी रद्ध झाल्यानुळे संस्कृत नाट्याचा न्हास झाला हे अर्थ-सत्य आहे. ज्या काळी संरत निर्माण झाले त्या काळी ते एका परांने अपरि-

हाय असले पाहिजेत. परंतु परिस्थिती बदलल्यावर सकेत बदलायला हवेत किंवा त्यात नया जीव कोणीतरी ओतायला हवा, किंवा त्या सनेताचा अर्थ नीट लक्षात घेऊन यांत्रिक रचनेच्या आहारी जाण्याचे टाळायला हवे. संस्कृत नाट्याच्या पुढील इतिहासात हे घडले नाही आणि यातच त्याच्या न्हासाची बीजे आहेत.

एक तर अभिजात नाट्याचे युग संपल्यावर भास, कालिदास, शूद्रक, विशाख दत्त यांच्या तोडीचा, किंवा नव्या भवभूतीच्या तोडीचाही कोणी लेखक निर्माण झाला नाही. त्यामुळे अभिजात नाटय सकेतनिष्ठ असूनही बरील नाटक काराच्या उज्वल प्रतिभेने त्यात जे तेज प्रकटले ते पुढील काळात प्रकट होऊ शकलेच नाही. शास्त्रात सांगितलेल्या नमुन्यावरहुकूम रचना केली म्हणजे वाङ्मयेने चातुर्याची परिसीमा झाली अशीच एकदर रूपना या उत्तरकालीन लेखकाची दिसते. कथावस्तूच्या पाच अवस्था आणि सधी बरोबर जुळवले, प्रवेशक-विष्कभकाची योजना केली, पताकास्थान आणले, म्हणजे नाटय रचनेच्या सगळ्या युक्त्या आल्या, अशा समजुतीने केलेली रचना वाङ्मयीन सकेताची कलात्मक जाणीव नमल्याचेच द्योतक आहे. रचनेची तत्त्वे ही बरीचशी मार्गदर्शक असतात, त्याचा अवलंब करण्याची तशी सक्ती नसते; पण हे समजायला लेखकाच्या अगातच दबूच असायला हवा. कलावतापेक्षा कारागिराची परंपरा पुढील काळात निर्माण झाली त्याचा परिणाम अभिजात नाट्याचा लोप होण्याशिवाय दुसरा काय होणार ? कदाचित् संस्कृत भाषा हळूहळू प्रचारातून कमी होऊ लागली होती, परंपराप्रिय पंडिताशिवाय संस्कृतचा उपयोग लेखनासाठी फारसा कोणी करीनासे झाले, ही परिस्थिती महत्त्वाची मानावी लागेल. कसेही असले तरी संस्कृतच्या वाग्याला प्रतिभावान लेखक उत्तरकालात आला नाही हे वाङ्मयीन हानीचे एक मोठे कारण म्हटले पाहिजे.

पुराणकथा किंवा प्रसिद्ध कथावस्तू आणि प्रसुरत पात्राचे आदर्श चित्रण हा सनेत तत्कालीन परिस्थितीत स्वाभाविक होता हे मागे म्हटले आहे. परंतु हा सनेत स्वीकारूनही अभिजात नाटककारानी कथावस्तूला तत्कालीन वास्तवतेची जोड

दिनी आणि गौण किंवा मुख्येतर पात्रांच्या चित्रणात तरा लोकनीयनातली खरीगुरी माणसे उभी करण्याचा प्रयत्न जेल्य. पुढील काळातल्या लेखकांनी मात्र रमायण महाभारतातल्या त्याच त्या कथा उगाळल्या; किंवा एखादा काल्पनिक राजा किंवा म्वत.चा आश्रयदाता पकटून त्याच्या मोटेपणाचे किंवा प्रेमलीलाचे नाटक रचले !

मन्त्रन नाट्यांच्या प्रगतीला उपकारक ठरलेला राजाश्रय शेवटी म्वतर निर्मितीचा उळी घ्यावला कारण ज्ञाल की काय न केले. त्याची नाट्ये उपलब्ध आहेत त्या नाटककारांतले बहुतेकजण कुठल्यातरा राजाचे वाश्रित होते किंवा दरबारा एखाद्या अधिकारावर होते, असे आदळून येते. या लेखकांची राजनिश्ठा आणि स्वामिमर्ती त्यांच्या स्वतः निर्मितीच्या आड आली, का त्याची कुवतच तेवढी होती, का लेखनाचा आणि रचनेचा सक्ते या यांत्रिक चित्रणापाशी येऊन कायमचा थारला होता, हे ठरविणे कठीण आहे. नुद्दुधा ही सर्व कारणे एकत्रली अमण्याचा समज आहे. परंतु मास, शूद्रक किंवा विशालदत्त यांच्या नाट्यरचनेचे नवेनवे प्रयोग उत्तरकालात कसे कोणाला सरले नाहीत ?

या उत्तरकाळीन लेखकांनी शिळ्या कथावर किंवा आपल्या आश्रयदात्यावर नाट्ये रचिली आणि अशी नाट्ये रचताना देगील स्वकालीन परिस्थितीचे वाग्नेय रग मरण्यापेवजी आदर्श चित्रणाचे जुने किंसे तेवढे नियमावरतुकुम गिरविले परिणामतः उत्तरकालातल्या या नाटकात आणि कालिदास किंवा हर्ष यांच्या नाटकात फरक दिसला तो फक्त राजा-राणीच्या उदलेल्या नाचाचा. आणि अर्थांत वैयक्तिक प्रतिभेचा. तत्कालीन समाजाचे प्रतिबिंब मास, कालिदास यांच्या नाटकात उसे दिसते तसे ते या उत्तरकालीन नाटकात दिसण्याची शक्यता नाही. कुठला तरी एक राजा घेऊन त्यांच्या माथी सर्व गुण लादायचे ही आदर्शांची कल्पना. या राजाच्या प्रणयाची तन्हा, त्याचे प्रेमालाप किंवा विरहोद्धार, त्याच्या परिसरातली मडळी, यांच्यात मास-कालिदासाच्या काळापासून पुढील काळापर्यंत कधी बदल झाल्याचे दिसत नाही. परंपरेने चालून आलेले तमेच पुढे न्यायचे एवढीच निर्मितीची कसना असलेल्या या लेख.

कानी मान्य सचेताना साधन मानण्याएवजी साध्य मानले. म्हणूनच हे मज्त नवनिर्मितीच्या मुळावर आले. सांस्कृतिक चित्रणाचा अतिरेक काही लेखकांनी तर असा केला की अभिजात नाट्यात प्रणयाच्या सदभाते येणारा विदूषक आपल्या प्रणयनाट्यातही यायला पाहिजे अशी त्यांनी कल्पना करून घेतली आणि नको तिथे विदूषक घुसडून दिला. एरव्ही रत्निमन्मथाच्या कथेत मदनाला आणि रामकथेत, एकाने रावणाला व दुसऱ्याने रामाला विदूषकाची जोड घ्यायची जी बहादुरी केली ती कोणाला मुचली असती ?^३

कथावस्तु आणि पात्र याची निर्मिती या वावतीत सस्कृत नाट्य सज्जतनिष्ठ होते तरी नाट्यरचनेचे तिमरे अग जो सवाद त्यात अभिजात नाटककारानी लक्षणीय कामगिरी केली होती. सवादरचनेचाच गद्यपद्याची मिश्र शैली आणि पात्रपरत्वे सस्कृत किंवा प्राकृत भाषेची योजना असे सज्जत होते हे खरे. परंतु सवाद हे कथाविकासाचे एक वाहन येवढीच दृष्टी न ठेवता, अभिजात नाटककारानी एकीकडे सवादातून पात्रांच्या मनोविकासाचे आणि भावनांचे तरल, सूक्ष्म आणि सूचक असे दर्शन घडविले आणि दुसराकडे गद्यपद्यमय सवादातून वाङ्मयकलेचा मनोरम विलास दर्शविला. हा दुहेरा परिणाम साधताना भास-कालिदासासारख्या लेखकांना कलात्मक जाणीव आणि समय याचा विसर पडला नाही. सवादातील गद्य साधे, बोलभाषेसारखे आणि पद्य काव्यगुणानी नटलेले, भावनाचा आविष्कार करणारे, असे त्यांनी योजिले. भासाने तर क्वचित पद्यही प्रत्यक्ष सवादासारखे योजिले. अप्तड श्लोक न योजता एका श्लोकातून दोन पात्रांचा सवाद रचला. सवादरचनेप्रद्वलची ही दृष्टी पुढील काळात मुळीच राहिलेली दिसत नाही. सवादरचना म्हणजे कवळ वाङ्मयीन विलास अशी कल्पना या लेखकांनी करून घेतली. सूत्रातिसूत्रम भावना शब्दाभित्त करण्याचे सामर्थ्य असलेला भवभूतीसारखा सपत्र नाटककार देखीच वाङ्मयीन कलेचे प्रदर्शन करण्याच्या मोहाला बळी पडलेला दिसतो. येरव्ही 'उत्तररामचरित'सारख्या आपल्या अद्वितीय कृतीन मीतेलाही लान लान समामाची पंढरदार वाक्ये बोलायला त्याने लावले नसते मस्कृत

नाटयान्तर्गत 'दृश्य' अंशावर 'काव्य'च्या अर्थाने दुरधोटी कवयत्री जी मर्यादा घेऊन त्याचा घटक परिणाम उत्तरकाळीत स्पष्ट दिसतो. अभिज्ञान नाट्यकारांना नाट्यरचनेचे सामर्थ्य होणे, नाटयाची दर्जा होणे; आणि म्हणून त्यांच्या नाटकातील वाङ्मयीन अतिरेक म्हणून होण्यासारखा तसा होणे. पण उत्तरकाळीन नाट्यकारांची नाटकांमधील कल्पनाच काही चुकीची झाली असे वाटते. नाटक रचनेचे म्हणजे दोनदोनगे श्लोकची रचना कवयत्री; आणि हे श्लोक जोडण्यापुरते गद्य वाक्याचे तुकडे पेशावचे. पद्यरचना करताना वृत्तचिन्त्याची आणि अल्पाराची हीच फेटा घ्यायची. यदिरम पद्य नाट्यकथाचे; आणि नाट्यरचनेत आरंभक म्हणून मानलेल्या तांत्रिक गोष्टी तेथल्या गोष्टीच्या. नाटयाचा कुठे मागणूस नाही. इथून निघे सारे काव्य; आणि तेही उतरती कळा लागलेले : अशी ही परिस्थिती आहे. मर्यादा नाट्य महाकाव्याला नेहमी चकळ होते. पण काव्य आणि नाट्य या मध्यातील कलात्मक भेद अभिज्ञान नाट्यकार तरा विस्तरले नाहीत. उत्तरकाळीन मान नाटयाचे यदिरम राहिले पण काव्याचे त्यावर अतिमनन झाले. परिणामतः घड नाट्य नाही, घड काव्य नाही, अशा या अतर्गत विचारांनी मर्यादा नाट्य निकालात निराले.

या परिस्थितीला मर्यादा शास्त्र पण काही अंशी असाधारण असले पाहिजे. मर्यादा मर्यादांनी नाट्यरचनेचे काही नियम ठरवून दिले हे ठीकच आहे. पण दहाव्या शतकातल्या घनजयाने किंवा गद्यशास्त्रातल्या विश्वनाथाने मर्यादांच्या शास्त्राचाच पुनरुच्चार करायला आणि पार तर काही नियमांचा किंवा तत्त्वांचा आशीर्वाद काढायला याचे आश्चर्य वाटते. याचा अर्थ असा की मर्यादा नाट्यशास्त्राची आणि तत्त्वविज्ञानाचा काळारोमर आणि नाट्यकारांच्या नवीन निर्मितींवरून पुढे सरकले नाही. शास्त्र हे दावाप्रमाणे आहे, त्याने प्रकाश दाखवून मार्ग उजळावयाचा असतो, अशी एक सर्वसाधारण मान्यता मर्यादा शास्त्रकारांची आहे. परंतु ही मान्यता म्हणजे मर्यादा शास्त्राविरुद्ध मार्गच पुन्हा उजळावयाचा असे नाही. तत्त्वज्ञानाच्या शास्त्रात, किंवा साहित्याच्या प्रांतातही निदान अभिज्ञान, मर्यादा यांच्या काळारोमर, नवीन

तत्वाचा परामर्श घेणारे ग्रथकार निर्माण झाले. मग संस्कृत नाट्याची तेवढी आत्राळ का झाली ते कळत नाही. मूलग्राही आणि मार्मिक टीकेचे मार्गदर्शन लेखकाना निश्चित उपकारक होते. संस्कृत नाट्याला असे शास्त्राचे मार्गदर्शन पुढील काळात लाभले नाही. संस्कृत नाट्याची बद्द कोडी फोडणारा लेखक जसा उत्तरकालात झाला नाही तसा कोणी शास्त्रकार-टीकाकारही झाला नाही, हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे

साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी, मामुली किंवा दुय्यम प्रकारची शर्ची असलेला लेखक जोवर स्वतःची कुवत ओळखून असतो तोवर साहित्याला आणखी अधोगती तरी लागत नाही. संस्कृत नाट्याच्या उत्तरकालात लेखकाच्या आत्मप्रौढीचे पेव पुटल्यासारखे दिसते. या आत्मप्रौढीची सुरुवात भवभूतीपासून झाली. पण भवभूतीने स्वतः विषयी बोलावे याला एक मानसशास्त्रीय कारण तरत होते. वाङ्मयीन जीवनाच्या आरम्भी त्याची उपेक्षा झाली, हेटाळणी झाली. या वैफल्यातून स्वतःचा पुरस्कार करण्याची इच्छा भवभूतीच्या मनात जागृत झाली असली पाहिजे. तरीही भवभूतीची आत्मप्रौढी ही आपली पाठ आपणच थोपवून घ्यावी याच प्रकारची वेवळ आहे. उत्तरकालीन नाटककारांच्या बढाईला मात्र उद्धट अहंकाराचे रूप आले आहे. राजशेखर स्वतःला सरस्वतीचा अवतार समजतो, आणि पूर्वजन्मात आपणच कालिदास असल्याचे सांगतो ! कर्कश तर्कचर्चेत गुगणारी आपली बुद्धी 'कोमलकाव्यकौशलकला' लाल्या प्रकट करू शकते, याबद्दल जयदेव स्वतःवरच रूष आहे ! मुरारीच्या पुढे भवभूतीची काय कथा, असा अभिप्राय मुरारीच्या एका चाहत्या पंडिताने दिला आहे. भास-कालिदासासारखे लेखक स्वतः विषयी काहीच बोलत नाहीत. उलट हे उत्तरकालीन लेखक स्वतः विषयीच फक्त बोलतात. 'शाकुन्तल'सारखी सर्वांगसुंदर कलाकृती विद्वानाना जरा भीतच सादर करणाऱ्या कालिदासाचा विनय कुठे, आणि या राजशेखरादी कवींचा आत्मप्रौढीचा अविनय कुठे ! दुसऱ्या-तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाना आत्मप्रौढीचे स्फुरण यावे ही वाङ्मयीन कलेच्या न्हासाची स्पष्ट निशाणी होय.

अभिजात संस्कृत नाट्य याच्या दुसऱ्या टोकाला आहे. या नाट्याने

विलक्षण कथा आणि अग्निमरणाय पात्रे यांच्या अपूर्व निर्मितीपर कधी दान सांगितला नाही. तरा या नाट्यात प्रकट झालेले जीवनातले नाट्य, मानवी भावनाचे सूक्ष्म आणि अचूक अकन करण्याची त्याची शक्ती, जीवनाच्या वेध घेण्याची त्याची मनीषा, गाढ आशय प्रकट करणारी त्यातली व्यञ्जा, आणि हे नाट्यदर्शन घटविताना त्यात झालेली आविष्कृत वाङ्मयीन कला — या गुणानी अभिजात संस्कृत नाट्याचा माथा नेहमीच उन्नत राहिल. हे गुण असलेले थोर नाटककार थोडेच आहेत. त्यांच्या नाट्य-निर्मितीमधील थोर कृती अगदी मोजक्या आहेत. पण यातून खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे वाङ्मयाची उर्चादेखील शेजरी शिखरानेच मोजा वयाची असते.

[७]

संस्कृत नाट्याचे जवळून दर्शन घेऊन त्यांच्या यशापशाची मीमांसा करीत असताना, शास्त्रकार आणि नाटककार यांची नाट्यविषयक दृष्टी कोणती होती हे समजून घेणेही आवश्यक आहे.

या प्रयत्नात त्रिवेचनाची पूर्णता एवढाच हेतू साधेल असे नाही. संस्कृत नाट्याच्या रचनेचे आणि लेखनाचे तज्ज्ञ आज कोणाला जुने आणि काल्पाह्व वाटले तरा नाट्यविषयक दृष्टी तशीच असेल असे नाही. येथे काही मौलिक त्रिचार प्रकट झालेले असल्यास त्याचा शोध अभ्यसनीय आणि मार्गदर्शक ठरण्याचा समभव आहे. आणि तसे झाले तर नाट्यमूल्याचा हा त्रिचार नेवळ ऐतिहासिक अभ्यास म्हणून म्हणता येणार नाही.

मरताच्या नाट्यशास्त्रात नाट्याच्या उत्पत्तीची जी दृष्टीकत आहे ती काल्पनिक अमरी तरा नाटकाचे स्वरूप आणि प्रयोजन यावर तीत स्पष्ट प्रकाश पडलेला आहे. नाट्य हे 'प्रीडनीयक' म्हणजे करमणुकीचे साधन आहे यात शंका नाही परंतु नाट्य हा वेद आहे, चारही वेदांचे विशिष्ट अंश घेऊन तयार केलेला 'पाचवा वेद' आहे हेही लक्षात घेतले पाहिजे या दृष्टीने नाट्य ही

गभीर (solemn) अधिष्ठान असलेली एक कला होय.

भरतान्ना हाच अभिप्राय कालिदासाने वेगळ्या शब्दात व्यक्त केला आहे. 'मालविकाग्निमित्र' नाटकातील नाट्याचार्य गणदास, 'नाट्य म्हणजे देवाचा कान्त चाक्षुष ऋजू होय' असे सांगतो नाट्याचे देवयज्ञ म्हणून वेलेले हे रूपक अनेक दृष्टींनी सूचक आहे. यागाचे अनुष्ठान ही एक गभीर धार्मिक क्रिया आहे. या क्रियेत पावित्र्य आहे, मागल्य आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानाने ऐहिक सुखसमाधानाची प्राप्ती होते येवढेच नाही तर पारलौकिक आणि शाश्वत कल्याणाचा मार्गही त्याने निश्चित होतो. नाट्याची क्रिया यज्ञासारखी असेल तर त्यात पावित्र्य आणि मागल्य याचा समावेश करावा लागेल आणि ता पुरत्या समाधानापेक्षाही काही अधिक समाधान देण्याचे सामर्थ्य नाट्यात आहे हे मान्य करावे लागेल. ह्या समाधानाची सिद्धी हा एकट्यादुकर्याचा प्रयत्न रासच नाही. यज्ञविधीचे अनुष्ठान करताना यजमान, त्याची पत्नी, निरनिराळ्या प्रकारचे अनेक ऋत्विज यांना एकत्र येऊन एकसेकाशी सहकार्य करून एकदिलाने यागाची सिद्धी करावी लागते. नाट्यप्रयोगातही अशा एक दिलाने वेलेल्या सहकाऱ्याची अपेक्षा अवश्य असते. ह्या सागायला पाहिजेच असे नाही. नाटककार, नट आणि प्रयोगांशी सबद्ध असलेले अनेक कायकर यांच्या परस्परपूरक साहाय्याचाचून आणि एकदिलाने वेलेल्या सहकार्यांचाचून नाट्यप्रयोगाची सिद्धी कशी होणार? ज्या वेळी अनेक लोक एका विशिष्ट उद्दिष्टाने एकत्र येतात, परस्पर साहाय्याची आणि सहकार्यांची भावना ठेवून एका कार्यात स्वतःला गुपून घेतात, तेथे एका व्यक्तीचा मोठेपणा लोपून कार्याचे मोठेपण आपोआप अंगीकारलेले असते म्हणजे अशा क्रियेत एक समर्पणाची भावना असते. यज्ञविधीत हे समर्पण प्रत्यक्ष आहुतीचे दान करूनही होत असते. नाट्यातही प्रयोगाची सिद्धी आणि परार्थ यासाठी समर्पण (dedication) करावेच लागते. दराल रूपकाचा हा अर्थ शब्दाशब्दाने घेतला नाही तरी नाट्य म्हणजे उथळपणे करून धातूबायचा काही खेळ नव्हे, येवढे तरा येथे सूचित आहे. यात शका नाही. नाट्य आणि यज्ञ यात अशा रीतीने एक गाभीर्य असले तरी काही फरकही आहे. नाट्य हा ऋजू असला तरा तो

‘कान्त’ प्रतू आहे. त्यामध्ये एक सुदरपणा आहे, मनोहारित्व आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानात यजमान आणि ऋत्विज यांच्या विविध क्रिया पाहताना आणि मंत्रोच्चार ऐकताना काही सुंदर पाहिल्यासारंगे वाटणार नाही. परंतु नाट्यप्रयोगातील नट्याची भाषणे, त्याचा अभिनय, रंगमंचावरील त्याच्या हालचाली यान्त्ये मन वेधून घेण्याचे आणि मनाला आनंद देण्याचे सामर्थ्य असते, हे आपण अनुभवाने जाणतो. याचे कारण म्हणजे नाट्य ‘चानुप’ आहे. नाट्य डोळ्यांनी पाहण्याजोगे असते. यशविधीदेखाील पाहता येतो; पण त्यात डोळ्यांना सुखदांल आणि मनाला रिक्षदांल असे काही नसते. नाट्यात मात्र काही दृश्य आणि मव्य (spectacular) असे असते, डोळे आणि मन याची तृती करणारे असते. आणखी एका अर्थाने नाट्य ‘चाक्षुप’ आहे असे म्हणता येईल. यज्ञयागाचे फल चाक्षुप नाही, विधी पूर्ण झाल्यावर लगेच मिळणारे, प्रत्यक्ष असे नाही. या फलाची प्राप्ती पारलौकिक कल्याणाची आहे असे मानतात. नाट्याचे फल मात्र नाट्यप्रयोग चालू असल्यापासून तो समाप्त होईपर्यंत विशेष आनदाच्या रूपाने आपल्याला मिळतच असते. मम्मट म्हणजे त्याप्रमाणे ही ‘मयःपरनिवृत्ति’ आहे. अशा रीतीने, रिक्षारिणे हा नाट्याचा धर्म असूनही स्वरूपतः नाट्य ही धार्मिक, पवित्र, माणव्यप्रद अशी यज्ञमारखां एक गर्मीर वस्तू आहे असा अभिप्राय या रूपदान दिश्टी.

उदात्त आणि गर्मीर अशी वैटक, आणि रिक्षारिण्याचा धर्म या रीती रिसेनी वाटाव्यात असा सख्याचा सप्रदाय आहे. पण मन्वृत शास्त्रकार आणि नाटककार यांनी नाट्य हा वेद आहे आणि श्रीटनीयक आहे, रिक्षारिणे असा अर्थ आहे चाक्षुप आणि कान्त आहे, असेच प्रतिपादन देते आहे. या रीतीने रिसेनी किंवा रिसेनी आहे असे त्यांना तरा वाटते असे दिश्टी.

अभिनयाची बला असेल, आणि नाटकातील 'श्रव्य' भाग, सगीताव्यतिरिक्त, केवळ साध्या सवादापुरता मर्यादित असून, हा मवाद सर्वत्र लिहून ठेवण्या ऐतजी वेजेवर नीट अनुसंधान ठेवून नटानी बोलावयाचा येवढ्यापुरता मर्यादितही असेल परंतु नाट्यातील श्रव्याची भरताची कल्पना इथेच थापली असे वाटत नाही. कारण, नाहीतर मग दशरूपकाचे म्हणजे विविध प्रकारच्या नाट्यरचनेचे वर्णन, नायिक-नायिकाचे भेद, रसनिर्मितीची संपूर्ण प्रक्रिया इत्यादा गोष्टीची व्याप्ती चर्चा नाट्यशास्त्राने कशाला आली असती? या विवेचनाचा समग्र नाट्याच्या वाङ्मयीन अंगाकडे आहे हे उघडच आहे.

शिवाय, नाट्याचे स्वरूप तात्त्विक दृष्टीने सांगताना भरताने असे म्हटले आहे की, "मी जे नाट्य तयार केले ते विविध भावानी सपत्न आणि विविध प्रसंगानी युक्त असलेल्या लोकवृत्ताचे—जगातील लोकांच्या आचारविचाराचे—अनुकरण म्हणून. उत्तम, मध्यम आणि अधम अशा सर्व तऱ्हेच्या लोकांच्या क्रिया हा नाट्याचा आधार आहे" ४ नाट्यात त्रैलोक्याचे प्रतिबिंब उमटणे, समग्र लोकचरिताचे अनुकरण व्हावे, असे म्हणण्यात नाट्याचे हे श्रव्य अंग वाङ्मयाच्या सीमपर्यंत जाऊन मिडते हे मान्य करावयास हवे नगानी जे 'अनुकरण' करावयाचे त्याचे स्वरूप 'दृश्य' म्हणजे अभिनयात्मक असणार परंतु ज्याचे अनुकरण नगानी करावयाचे ते लोकवृत्त नाटककाराने रचत्यावाचून अनुकरण होणार तरा कसे?

पुढील शास्त्रचर्चात 'श्रव्य' याचा अर्थ 'वाङ्मयीन' असा वरून नाट्याला 'दृश्य-वाच्य' असे स्पष्टपणे म्हणत्याचे आढळून येते. नाट्यशास्त्रावरील आपल्या टीकत अभिनवगुप्ताने, 'दृश्य म्हणजे दृश्य आणि श्रव्य म्हणजे व्युत्पत्तिप्रद'—वाङ्मयीन अनभूतीने जाणिवेच्या कक्षा वाढविणारे—असा या पदाचा अर्थ केला आहे. यावरून एक गोष्ट अशी दिसते की नाट्याची प्रयोगाधीनता लक्षात घेऊनही नाट्याच्या वाङ्मयीन रूपाची उपेक्षा येथे झालेला दिसत नाही. दृश्य म्हणजे प्रायोगिक आणि श्रव्य म्हणजे वाक्याचे किंवा वाङ्मयीन अशा दुहेरी अंगाची धारणा नाट्यस्वरूपाच्या या विवेचनात आहे. अभिगत संस्कृत नाट्याने या श्रव्य अंगाला मनोहर आणि उदात्त असे वाङ्मयीन रूप

दिले आणि ते देताना, निश्चान भाव, कालिदास, शुद्रक अशा नाटककारांनी तरंग, वाङ्मयीन कला आणि प्रयोगाची कला यांचा समतोल साधला.

नाट्याच्या या दोन्ही अंगाचा विचार नेवळ तात्त्विक दृष्टीने केल्या तर त्याचे गार्भीय लक्ष्य अस्वाभाव्यता राहणार नाही नाटककाराला नाटयस्वता करताना किती कष्ट घ्यावे लागतात आणि हास्योत्पादक, फार्सपत्र नाट्याची निर्मिती करताना देखील किती गर्भीरपणे टाण माडून बसावे लागते याची स्थानभूतीची प्रचीती लोकांना असतेच. प्रयोग सादर करणाऱ्या नटानाही आपापली भूमिका केवळ जमावदाराने आणि तेलाने समाळावी लागते हे नटही जणतात. प्रयोगाची सिद्धता ही एरोपेर गर्भीर वाच आहे. आणि प्रयोगसिद्धीचे भरताचे संज्ञे लक्षात घेतले म्हणजे या गार्भीयाची कला मनात अधिक टसते.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रयोगाचे जे तत्र अभिप्रेत आहे ते शास्त्रमतेनार अधिष्ठित आहे. नाट्यातील एखादा प्रसंग किंवा भाव प्रदर्शित होत असे तो नृत्याशी संसद् अशा विशिष्ट स्थिती (postures), गती (movements) यांच्या द्वारे; आणि वाक्विक, आंगिक आणि आहार्य (नेपथ्य, वेपभूपा यातून व्यक्त होणाऱ्या) यांच्या विशिष्ट अभिनयाने : म्हणजे शब्दाचे विशिष्ट स्वराप्रमाणे उच्चारण, मुद्रेवरील भावदर्शन, हात पाय आणि शरीराचे अवयव यांच्या विशिष्ट हालचाली आणि मुद्रा, आणि रग व वेप याची प्रतीकात्मक सूचकता यांच्या द्वारे : यांच्या जोडीला मर्मात्माचा विशिष्ट उपयोग असतो. नृत्य व संगीताची साहचर्य असलेला व्यजनात्मक अभिनय हे नाट्यप्रयोगाचे माध्यम अशी कल्पना भरताच्या शास्त्रात आहे. हे तत्र इतके शास्त्रनिष्ठ आहे की त्यात गैळकरपणाला किंवा उधळपणाला कुठे बाव नाही. एखादा हास्यकारक प्रसंग किंवा हास्यास्पद भाव प्रकट करून दाखवायचा असेल तरी नाट्याची स्थिती किंवा परिधि, गती किंवा हालचाली, मुद्रेवरील भाव आणि भावगन्धक मुद्रा, स्वरोच्चार, हातवारे, आणि रग व वेप याची योजना इत्यादी गोष्टींचे शास्त्र टारलेले आहे. आणि या अशा संज्ञेतूनच तो प्रसंग किंवा भाव प्रकट व्हावयाचा आहे. या संज्ञेताचा आणि

प्रयोगाचे तत्र असल्यामुळे संस्कृत नाट्याची ही प्रायोगिक वाजू कधी उथळ मानण्याची शक्यताच नव्हती. हस्तनिर्माण करील असा एखादा नृत्यप्रयोग आपण बल्पनेने मनासमोर आणला तर बराल विवेचनाचा अर्थ घ्यानी येईल. असा नृत्यप्रयोग पाहताना आपल्याला हस्त आले तर ती भावदर्शनाची आपली मानसिक प्रतिक्रिया झाली. नर्तकाचे पवित्रे, पदन्यास, हस्तपादादी अवयवांचा अभिनय, आणि ताल आणि संगीत याशी ठेवलेले अनुसंधान, या गोष्टी हास्योत्पादक म्हणता येणार नाहीत. संस्कृत नाट्याचे प्रायोगिक स्वरूप अशा अर्थाने गभीर आहे.

संस्कृत नाटककारानी नाटकाचे गाभीर्य साभाळले ते आपल्या लेखानाने : नाट्य म्हणजे त्रैलोक्यातील लोकजीवनाचे भावसंपन्न असे दर्शन, ही भरताची नाट्यदृष्टी आत्मसात करून, मानवी मनाचे खोल व सूक्ष्म दर्शन घडवून; भावभावनाचे प्रत्ययकारी आणि रम्य चित्रण करून; आणि वाङ्मयीन गुणवत्तेचे बळ घेऊन नाटकीय पात्रांच्या उद्गारात, गद्यात अथवा पद्यात, जागोजाग सुभाषितवद्वा वाक्ये संस्कृत नाट्यात असतात. हे उद्गार जीवनाच्या खोल आणि व्यापक अनुभवातून अवतरलेले असतात. 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या खेळकर वातावरण असलेल्या नाटकातही प्रमाचे तत्त्वज्ञान आणि लोकाचार यावर मर्मग्राही भाष्य आहे. अशा अनुभूतीच्या उद्गारानी संस्कृत नाट्याचा आशय नेहमी गभीर आणि तात्त्विक राहिला आहे.

बराल तात्त्विक विचार वाजूला ठेवला तरी भरताची नाट्यप्रियक दृष्टी, नाट्याचे जे प्रयोजन त्याला अभिप्रेत आहे त्याप्रलूनही स्पष्ट होण्यासारखी आहे. नाटक ही प्रयोग करून दाखविण्याची वाव असली तरी नाट्याचे दुहेरा अग लक्षात घेतले म्हणजे नाट्याच्या विशाल व्याप्तीची कल्पना घेते "असे ज्ञान नाही, विद्या नाही, कला नाही, योग नाही, कर्म नाही की ज्याचा अंतर्भाव नाट्यामध्ये होऊ शकणार नाही." "समग्र जीवनाचे दर्शन जर नाट्या व्हायचाचे तर जीवनातील कोणत्याही कलेची, कारागिरीची आणि ज्ञानाची किंवा विद्येची नजरभेट नाटकात व्हायला हरकत कुठली ? या दृष्टीने नाट्याकडे पाहणाराचही नाट्याचा उपकार अनेक प्रकारानी होण्यासारखा आहे "नाट्य

कोणाला सुखवील, कोणाची करमणूक करील, कोणाला दिलामा देईल, धोर देईल, कोणाला तात्त्विक अनुभूती घडवून हितकारक असा उपदेशही करील.”६

नाटक ही समाशर्तील सर्व धरावरच्या लोकानी एकत्र येऊन पाहाण्याची आणि आस्वाद घ्यावयाची कला आहे. नाटक पाहावयाला येणारा प्रेक्षक आपापल्या वैयक्तिक आवडीनिवडी बरोबर घेऊन येत असतो. प्रत्येक नाटकातील सर्वत्रा सर्व भाग प्रत्येक प्रेक्षकाला आवडेल असेही घडत नाही. तरीही नाट्याची व्याप्ती जीवनाइतकी मानल्याने, नाटकातील काही ना काही गोष्ट तरो प्रत्येकाला आवडण्यासारखी असू शकेल.७ ही भूमिका भरताने स्वीकारलेली आहे. या भूमिकेवर उथळ अर्थाने प्रेक्षकाला रिझर्विण्याचा प्रश्नच उरत नाही. नाट्यातील प्रायोगिक कलेचे दर्शन आणि नाटककाराने नाट्याची रचना करताना घडविलेले जीवनाचे दर्शन यातून हे रिझर्विण्याचे कार्य होत असते, असा भरताच्या या भूमिकेचा अर्थ आहे.

भरताची ही दृष्टी अभिजात संस्कृत नाट्याने जाणीवपूर्वक स्वीकारली, असेच संस्कृत नाट्याच्या इतिहासावरून दिसून येईल. ‘भिन्नभिन्न रुची असलेल्या प्रेक्षकाना विविध प्रकारांनी रिझर्विणारी एकमात्र कला म्हणजे नाट्य’, ‘असे उद्गार कालिदासाने घडविले आहेत. त्यात भरताच्या उत्तीचाच ध्वनी आहे. नाट्यकलेच्या प्रयोजनाविषयी आणि सामर्थ्याविषयी अमर विश्वाम दाल्गमनाना अभिजात संस्कृत नाट्याने प्रहसनाची किंवा फासांची वाटचाल फारशी केली नाही हे लक्षणीय आहे. माननी मावाचे सपन्न दर्शन नाटककाराने आपल्या वाङ्मयीन कलेने आणि नटांनी आपल्या अभिनयकलेने घडविले म्हणजे आनंदाची प्रतीती सिद्ध झाली : हा विश्वास येथे आहे.

[८]

नाट्याचे स्वरूप आणि प्रयोजन यांना विचार आणखी एका वेगळ्या म्हणजे व्यवहार्य भूमिकेवरूनही करण्यासारखा आहे. आजच्या काळी या विचाराची

जरुरा अधिक वाटू लागते. कारण नाट्य ही एक सर्वस्वी प्रयोगाधीन आहे प्रयोगाचे यशापयश हे नाटकाचे यशापयश अशी एक समजूत आहे मग्याच्या काली या समजुतीला उतका दृढपणा येऊ पाहतो आहे रंगभूमीवराल प्रायोगिक तत्रापुढे नाट्याच्या सव गोष्टी, काही वेळा नाटककार नाटकही, गौण टरत आहेत. एकीकडे प्रायोगिक कलेचे व तत्राचे प्राब आणि दुसराकडे ज्या प्रेक्षकासाठी म्हणून प्रयोग असतो त्या प्रेक्षकाच्या रुचि वर्चस्व, या दोन टोकात त्या नाट्य उभे आहे असे वाटते या दृष्टी नाट्याची दृश्य म्हणजे प्रायोगिक बाजू आणि नाट्याचा प्रेक्षक यांच्यासम अधिक गोलगत जाऊन विचार करणे प्राप्त आहे.

एथ मूलभूत प्रश्न आहे तो नाट्याची दृश्य व श्रव्य अशी दोन अंग आता त्याच्या परस्पर समजाचा नाटक ही केवळ प्रयोगाशरण कला आहे काय तसे असेल तर नाटकातील श्रव्य म्हणजे बाहुमयीन भागाचे महत्त्व जेवढ्या तेवढे असून दृश्य म्हणजे प्रयोगाधिष्ठित भागाचे महत्त्व अपार आहे असापण मानले पाहिजे या प्रश्नातून संस्कृत नाट्याची भूमिका काय आहे ?

नाट्य ही प्रयोगाने करून दाखवायची कला आहे, हा विचार भरताने स्पष्ट मांडलेला आहेच. किंबहुना, भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रायोगिक कलेचे आता तत्राचेच मूळ आणि विस्तारपूर्वक बघण आलेले आहे. नाट्याच्या प्रायोगिक अंगाची जाणीव शास्त्रकाराप्रमाणे नाटककारानीही ठेवली याची साक्ष संस्कृत नाट्यात निश्चित आहे. भवभूतीसारखा नाटककार आपल्या बाहुमयीन वैभवात वाहून गला, पुढील काळातील नाटककारानी नाट्य म्हणजे सवादाच पन्थ योचून रचलेले काव्य अशी स्वतःची कल्पना करून घेऊन नाटक लिहिले आणि एका नाटककाराने चौदा वर्षी नाटक रचून प्रथम रचनेची ही मागवून घेतली या सर्व गोष्टी त्याच्या अमृत्या तरी अभिजात नाट्याला थोडे अनिरेकाचा स्पष्ट झालेला नव्हता. संस्कृत नाटकाचे स्वरूप आज कोसेई वाटले तरी संस्कृत नाट्याचे भविष्यकाळीन विद्यार्थ्यांना पाठ्यपुस्तक म्हणून अभ्यासासाठी उपयोगी पडतील अशा कल्पनेने रचणी गेली नाहीत त्या संस्कृत नाटकाचे प्रयोग प्रत्यक्ष सादर केल्याचा पुरावा या नाटकाच्या मूल

घाराने केलेल्या प्रस्तावनेतच आपत्याला पाहावयाला मिळतो. शिवाय अभ्यासकाच्या दर्शने भासाची नाटके आपण पाहिली म्हणजे त्याचा प्रयोगदर्श्या दर्जा निर्ती मोठा आहे याची काना नि सुदिग्धपणे येते. कालिदासासारखा नाटककार आपली अत्युत्कृष्ट कृती 'शाकुन्तल' प्रेक्षकांना सादर करताना घनघाराच्या मुग्राने म्हणतो—

‘आ परिनोपाद् विदुषः न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम् ।’

‘शाकुन्तल’ लिहून पुरे झाल्यावर जीवनाची इत्किर्तयता झाली असे वाटून कालिदासाने मोक्षाची प्रार्थना मरतवाक्यात केली आहे. ‘शाकुन्तल’च्या वाट्मर्यान गुणानंद हा आत्मविश्वास असतानाही प्रस्तावनेत प्रयोगविज्ञानाची माया कालिदासाने योजावी, विद्वानाच्या सटोपाला कौल लावावा आणि ‘बन्धुन् शिषित’ असताही प्रयोग सादर करते वेळी मनाला एकप्रकारची धाकधूक वाग्त असल्याची कतुली द्यावी, या गोष्टी नाटकाचे प्रायोगिक महत्त्व घ्यानी घेतल्याशिवाय होण्यासारखाच नाहीत.

प्रयोगाची निश्चित दृष्टी असलेला, प्रयोगाचे तत्र जाणणारा, असा एक वाङ्मयीन कलावंत : या भूमिनेवर नाटककार आहे, अमिशात साहित्यापुरते आणि कालिदास, मास, शूद्रक, विशाखदत्त या नाटककारांमस्त तरी असे म्हणता येते. उल्लेख, नाटकाच्या प्रयोगांमतेकडे दुर्लक्ष करून, नाटक म्हणजे मनादात्मक काव्य असा कल्पनेने ससृष्ट नाटककार वेढा नाटके लिहू लागले ते हापासून संस्कृत नाटकाचा, नाटक म्हणून, न्हास व्हायला सुरुवात झाली हेही आपण पाहिले आहे. नाट्याच्या वाट्मर्यान आणि प्रायोगिक अंगाचे पारटे कसे झुकत गेले हे स्पष्टपणे दाखविण्याइतका पुरावा उपलब्ध नाटकाच्या मोजक्या सरयेमुळे आपल्या हाती येत नाही हे गरे परंतु आहे त्या नाट्याची सात घेतली तर दृश्य आणि श्रय या अंगाचा कलात्मक तोल हाच श्रेष्ठ नाटककाराना अमिषेत होता असा निष्कर्ष काढणे चूक ठरणार नाही

क्रिष्णाना, प्रयोगाचे महत्त्व अधिक र्थी नाट्यातील साहित्यकलेचे महत्त्व अधिक, असा प्रश्न विचारल्यास संस्कृत नाट्याच्या इतिहासात तरा त्याचे उत्तर साहित्यिकाच्या नाचूने मिळेल. तत्राच्या आणि प्रयोगशास्त्राच्या वर्चस्वाने

नाटककाराच्या लेखनस्वातंत्र्यावर बंधन पडत्याचा प्रकार, या सदर्भात, संस्कृत नाट्यात तरा दिसत नाही 'दृश्य' अशाने 'श्रव्य' अशावर मात करावी अशी परिस्थिती संस्कृत नाटकात आढळत नाही जे आढळते ते उल्लेख— पुढील कालात काव्यानेच प्रयोगक्षमतेवर कुरघोडी केल्याचे दृश्य.

प्रयोगविशानासबधी कालिदासाने काढलेले उद्गार या सदर्भात पुन्हा एकदा पाहायला हवेत. कालिदासाचे 'शाकुन्तल' रचून झाले आहे. नर्मद्वीचा प्रमुख, निर्माता आणि दिग्दर्शक असा सूत्रधार, नाटक पाहण्यासाठी जमलेली 'अभिरूपभूयिष्ठा पारपद' म्हणजे विद्वान आणि रसिक श्रोतृमंडळी लक्षात घेऊन नटीशी बोलतो आहे. तो म्हणतो, 'शिक्षा आणि प्रत्यक्ष अनुभव यांचे बळकट भाडविले जवळ असूनही मला खात्री वाटत नाही. प्रयोगासबधीचे सर्व ज्ञान मला अवगत आहे पण या विद्वानांचे समाधान होईपर्यंत त्यांचे काय ?' या उद्गाराचा दुसरा एक अर्थ असा लावता येईल की सूत्रधाराची चिंता प्रयोगाच्या यशाबद्दल आहे. कालिदासाचे नाटक आपण प्रयोगात समर्थपणे मांडू शकतो की नाही याची भीती त्याच्या मनात आहे. म्हणजे ही चिंता किंवा भीती नाटकात काय हवे आणि काय नको याबद्दलची नसून नाट्याचा प्रयोग करताना अभिनयाचा दर्जा सांभाळून नाटककाराचा आशय प्रेक्षकांपर्यंत समर्थपणे पोचला जातो की नाही याबद्दलची आहे, नाटककाराच्या कलेरी प्रयोगाची उंची मिळते की नाही याबद्दलची आहे, कालिदासासारख्याचे नाटक आपण आणि आपले नट यशस्वीपणे करून दाखवू की नाही याबद्दलची आहे. हे पाहिले म्हणजे संस्कृत नाट्यसूत्रीत तरी प्रयोगाचे विज्ञान आणि नाटककाराची बाळाशी कला यांच्यात सघर्ष आला असेल असे वाटत नाही. उल्लेख लेखकालाच अधिक महत्त्व दिल्याचे दिसते. मागे संस्कृत नाट्यसूत्रीच्या न्यायकालातील बदाईजोर लेखकाचा उल्लेख आला आहे. दुय्यम किंवा मामुली दर्जा-या लेखकाची अशी बदाई प्रयोग करणाराना आणि पाहणाराना त्या काळी पचली, याचा एक अर्थ तरी असा करावा लागेल की वास्तुमयीन कारागिरीची मातवरी लोकांना अधिक वाटत होती.

या पार्श्वभूमीवर मराठी नाटक कसे दिसेल ? मराठी रंगभूमीचा महत्त्वाचा

इतिहास हा प्रयोगशरणाचेच आहे असे म्हटले तर त्यात निपर्यास किंवा अतिरिक्त होईल असे वाटू नये. नाटक रचयचे, पात्राची निर्मिती करावयाची, ती विशिष्ट व्यक्ती आणि नट डोळ्यातमोर टेंवून . हा प्रकार व्यावसायिक रंगभूमीवर अनेकदा पडणेल आहे. याशिवाय, निर्मात्याने किंवा दिग्दर्शकाने हे नको, ते गाला, हे उदला ' असा सहा नाटकाच्या लेखनाला देऊन हवे तसे वेतशीर नाटक करून घेण्याचा प्रकारही मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात नवा नाही. श्री. नेटस यार्ना के देवलांना आलेला एक अनुभव नमूद केला आहे त्याची नाट तेवढी देतो गंधर्वा नाटक मडळीच्या चालकानी देवलांना सांगितले की, " नारायणराव यानंतर कोणत्याही नाटकात प्रामुख्याने दिग्दर्शक अशीच कामे करतात. तुम्ही नाटक लिहिले तर नारायणरावामाठी लिहिलेली भूमिका त्यांना आणून अर्शाच लिहिली तरच ते काम करतात आणि मिकार पोशाखात ते दिग्दर्शक कामा नयेत " देवलांनी अर्थात शोणितारपणे उत्तर दिले की, " एखादा चढेल अटी सामावून पात्रांना रंग करण्यासारखे व एकाच पात्राला समोर टेंवून नाटक लिहिण्याचे मला काहीच कारण नाही. ज्याने आपले म्हटून हलके केले असेल तो तसे नाटक लिहील. "१ देवलांच्या या तेजस्वी उत्तराने आनंद वाटला तरी देवलांच्या प्रतिभेला मराठी रंगभूमी यापुढे मुकली, प्रतिभा आणि शक्ती असूनही देवलांनी त्यानंतर नाट्यरचना केली नाही, ही गोष्ट अधिक रत करण्यासारखी आहे. आज व्यावसायिक रंगभूमी निश्चित स्वरूपात नसल्यामुळे हा पवित्रा थोडा बदलला आहे. तरीही एकदर परिस्थिती फारशी वेगळी नाही. नाट्याच्या गुणवत्तेचा विचार करताना प्रयोगतंत्राला कृती शरण जावयाच आणि नाट्यातील साहित्याच्या कलेची किती वृद्ध रागनाय्याची या प्रश्नाचा निर्णय मराठी रंगभूमीला वेव्हारता ध्यावा लागणार आहे यात शका नाही.

या दृष्टीने प्रयोगाचे यश म्हणजे तरी काय, आणि नाट्यप्रयोगात प्रेक्षकांचे स्थान काणते या प्रश्नाचा विचारही अपरिहार्य आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रात^{१०} यासंबंधी काही मार्मिक विवेचन आहे ते लक्षात घेण्यासारखे आहे.

नाट्यप्रयोग करायचा तो प्रयोगाचे यश संपादन करण्यासाठी. प्रयोगाचे

निवा सिद्धी मानुषी आणि दैवी अशा दोन प्रकारची असते. 'मानुषी सिद्धी' म्हणजे प्रयोग चालू असताना प्रेक्षकांनी दिलेला प्रतिक्रमा, हशा, टाळ्या आणि इतर स्पष्ट प्रतिक्रिया या प्रयोगाची मानुषी सिद्धी दाखवितात. परंतु ज्या वेळी प्रयोगात भावदर्शनावर अधिक लक्ष दिलेले आहे, विविध अवस्थांचं योग्य प्रकटन झालेले आहे, प्रेश्याग्रहात कुठे आवाज नाही, गडगड-गोंधळ नाही, काही उत्पान घडलेला नाही, आणि प्रेश्याग्रह प्रेक्षकांनी फुटून गेले आहे, अशा वेळी जी प्रायोगिक सिद्धी असते ती 'दैवी सिद्धी' होय, असे भरताने म्हटले आहे.

प्रयोगात दोष उत्पन्न होतात. त्याला भरताने 'घात' हा शब्द वापरला आहे. म्हणजे हे दोष प्रयोगातील विघ्ने होत आग, घादळ, पिनेचा तडाखा, प्रेश्याग्रहात साप निघणे वगैरे विघ्ने आली तर प्रयोग साहजिकच बंद पडेल. अशा विघ्नापुढे कोणाचे काही चालणार नाही, कारण या दैवी आपत्ती होत. परंतु काही वेळा प्रेक्षक उगीच आरडाओरडा करतात, आवाज काढतात, टाळ्या पिटतात, रगमचावर रोण, गवत, दगड फेकतात, असल्या प्रकारानी प्रयोगाचे यश दूषित होते. परंतु अशा दोषांना किंवा घाताना भरताने 'शत्रूनी केलेले घात' असे म्हटले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. प्रयोगातील हे विघ्न मत्सर, द्वेष, पक्षपातीपणा, आणि विरुद्ध पक्षाने दिलेली लाच इत्यादी गोष्टीमुळे उत्पन्न होते असे भरताने रोखठोक सांगितले असून, प्राश्निकांनी म्हणजे प्रयोगाचे परीक्षण करणाऱ्या विद्वानांनी अशा गोष्टींवर प्रयोगाचे यश मापू नये अशा स्पष्ट उपदेशही केला आहे. तेव्हा प्रयोगातील यश 'घात' हा नटाच्या कट्टनच होत असतो असे भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे दिसते. कृत्रिम अभिनय, चुकीच्या हालचाली, अयोग्य भूमिका, स्मृतिनाश (भाषण विसरणे), सवादात स्वतःची वाक्ये घालणे, मुसुट खाली पडणे. इत्यादी दोष हे नटाचे आम कुन दोष आहेत. प्रयोगाच्या यशाने आणि प्राश्निकांच्या परीक्षणावर या दोषांचा परिणाम शाक्याशिवाय राहणार नाही किंहुना, प्रयोगाचे यश टरविताना प्राश्निकांनी या आत्मकृत दोषांचीच नांद काळजीपूर्वक करायला हवी असे भरत म्हणतो.

भरताचे हे विवेचन पाहिले म्हणजे नाटयप्रयोगात अवश्य असलेल्या प्रेक्षकाचे निश्चित स्थान कोणते ते समजून येते. प्रेक्षक हा रसिक आहे, आणि रसिकपणे त्याने कोणत्याही नाटयप्रयोगाचा आस्वाद घ्यावयास हवा, ही प्रेक्षकापेढलची भरताची भूमिका आहे. प्रेक्षक हा एकमात्र नसतो याची स्पष्ट जाणीव भरताला आहे. वय, शिक्षण, संस्कृती यांनी प्रेक्षकाच्या दर्जात फरक पडतो आणि नाटयप्रयोगातील त्याचा प्रतिसाद बदलतो. त्यामुळे नाटय प्रयोगात कोणाला काय आवडेल हे सांगता येणे कठीण आहे. परंतु मित्र रूचीच्या प्रेक्षकाचे समाधान करण्याचे सामर्थ्य नाटयकलेत आहे हा विश्वास जसा एकीकडे आहे, आणि प्रयोगाचे यश शेजरी प्रेक्षकाच्या प्रतिसादावर अवलंबून आहे हेहि जसे स्पष्ट, तसेच दुसराकडे प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकाकडूनही भरताच्या काही अपेक्षा आहेत असे नाटयशास्त्रावरून दिसून येते. प्रेक्षकाचा प्रतिसाद कसा असावा याचे सूचन वर आले आहे त्यापुढे जाऊन भरत असे मागतो की, 'चारित्र्यसंपन्न, ज्ञान वृत्तीचे, ज्ञानी, यश आणि सद्गुण यांच्या-विषयी प्रेम असलेले, मध्यस्थ म्हणजे फसवत न करणारे, लजलजपत आणि मोह यांना बळी न पडणारे, नाटयाच्या सहा अंगांचे सरोत ज्ञान असलेले' असे लोक .. आदर्श प्रेक्षक होत. नाटयप्रयोगावर मत देण्याचा अधिकार त्यांना आहे. ते प्राश्निक किंवा परीश्नक होण्याला योग्य होत. इतरांच्या अंगी येवढी योग्यता नसली तर, 'जो अव्यग्र मनाने प्रयोग पाहू शकतो, प्रामाणिक आहे, ऊहापोह करण्याइतकी कुशलता ज्याच्या अंगी आहे, जो दोष ओळखू शकतो आणि गुणाची ज्याला चहा आहे, प्रयोगात सतोष होण्यासारखे जे आहे त्याने ज्याला सतोष होतो, शोक आणि देव्य यांच्या रंगभूमीवरील दर्शनाने ज्याला शोक आणि देव्य याची भावना होते, त्याला नाटयाचा प्रेक्षक म्हणावे', असे भरताचे म्हणणे आहे. हे विशेष एकाच प्रेक्षकाच्या अंगी असणे नेहमीच शक्य नाही. जाणून घ्याव्यात अशा गोष्टी तर अनेक आहेत. सर्व गोष्टींचे सपूर्ण ज्ञान मिळव्यायला मनुष्याला आयुष्य पुरावयाचे नाही. प्रेक्षा गृहात येणारा प्रेक्षक त्रिभिध धरावरचा असतो. जे उत्तम लोकाना आवडेल ते निद्रष्ट रूचीच्या लोकाना आवडण्याची शक्यता नाही. अर्गी ही वस्तुस्थिती

आहे. कोणाला काय आवडेल यासंबंधीची भरताची कल्पना मागे सांगितलीच आहे. अशा परिस्थितीत प्रेक्षकांच्या पातळीला नाटककाराने आणि प्रयोग करणारानी यावे, असा भरताचा उपदेश नाही. तर भरत प्रेक्षकालाच असा सल्ला देतो की आपले ज्ञान, सस्कृती, धर्मा, आचारविचार इत्यादींशी अनुरूप असे जेवढे नाट्यप्रयोगात आहे तेवढ्याचा तरी आस्वाद घ्यावा । ११

नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यासंबंधी भरताचे विचार सविस्तर सांगण्याची जरूरा आजच्या परिस्थितीत आहे असे वाटल्यावरून येवढा प्रपच केला. या विवेचनावरून, दोन निष्कर्ष निघतात 'प्रेक्षकांना जे हवे असते ते आम्ही देतो' असे म्हणणारानी जरा अतर्मुल्ल होऊन पुन्हा विचार करावयास हवा नाट्य प्रयोगाधीन आहे यात शका नाही. पण त्यासाठी नाट्याला प्रयोगाच्या वंठीस धरले पाहिजे असे नाही. म्हणजे प्रयोगाची निकड, सत्र किंवा इतर प्रयोगाचे उद्देश साधण्यासाठी नाट्यातील वाङ्मयीन मूल्याची उपेक्षा करावयाची गरज नाही. अमिज्ञात संस्कृत नाट्याने प्रयोगविज्ञान आणि नाट्याची वाङ्मयी कला याचा तोल सांभाळला. कालिदासासारख्या लेखकांने जे आवाहन केले ते विद्वानांच्या म्हणजे सुजाण प्रेक्षकांच्या संतोषाला संस्कृत नाट्याने प्रयोग-विज्ञान आणि नाटककाराची साहित्यिक कला प्रेक्षकांच्या पातळीला आली नाही, प्रेक्षकांची रुची संपन्न करण्याचा तिने प्रयत्न केला. दुसरी गोष्ट अशी की नाट्यप्रयोगाच्या यशाची शेवटची कसोटी म्हणजे प्रेक्षक. म्हणूनच भरताने, प्रेक्षक कसा असावा, यासंबंधीच्या काही अपेक्षा व्यक्त केल्या आहेत आजच्या मराठी रंगभूमीच्या परिस्थितीत नाटककार आणि नाट्यप्रयोग सादर करणारे जर स्वतः शी प्रामाणिक असतील तर मग आजच्या प्रेक्षकांसंबंधी अधिक विचार करावयाला हवा आणि हा प्रेक्षक 'रमिक' आहे की नुसताच 'सिक्' आहे याचे उत्तर शोधून काढायला हवे.

[९]

नाट्यरचनेची कला आणि प्रयोगाचे शास्त्र यासंबंधीची जी जी मूल्ये संस्कृत नाट्यसुग्रीत निर्माण झाली आणि त्यांच्या अनुपगाने नाटककार, नट, निर्माता किंवा दिग्दर्शक (म्हणजे सूत्रधार) आणि प्रेक्षक यांच्यामदल जे विचार प्रकट झाले आहेत ते सर्व लक्षात घेता, संस्कृत नाट्याने केवळ प्रयोगजन्य तात्कालिक आनंदापेक्षा आणि करमणुकीपेक्षा काही अधिक अपेक्षा नाट्यातून वाळगलेली होती असे मान्य करावे लागते.

संस्कृत नाटककारांनी आपली नाट्ये रचली ती प्रयोगविज्ञान लक्षात घेऊन, पण नाट्य ही एक थोर वाङ्मयीन कलाही आहे ही जाणीव वाळगून. साहित्याच्या सर्व उन्धामध्ये नाट्य हा अवगड पण म्हणूनच श्रेष्ठ बन्ध आहे असे प्राचीन कदाचित्त मानीत होते ' काव्येषु नाटक रम्यम् ' हा अभिप्राय या जाणिवेनून स्फुरला आहे.

नाट्याचे वाङ्मयीन रूप आपल्या कलेने सामाज्याचे येवढेच अभिज्ञात नाटककारांनी केले नाही. मवभूर्तीसारख्या लेखकाला त्रिविध रसाचे प्रगाढ दर्शन, प्रगयाच्या साहचर्यांन प्रकट होणारे साहस, त्रिविध प्रसंगानी खुललेली कथा आणि मापेचा विदग्ध त्रिलास^{१२} ही उत्तम नाट्यरचनेची सामग्री होय असे एसा वेळी वापले होते. पण ' उत्तररामचरित ' लिहिताना ' वाणी ही आत्म्याची अमृतकला होय ' याची जाणीव त्याला शाली. जीवनाचे रसपूर्ण आणि सपन्न दर्शन, येतटेच नाट्याला साधावयाचे असते असे नाही, तर त्रैलोक्यातील लोकवृत्ताच्या माग जीवनाचा जो गूढ आशय दडलेला आहे तो नाट्यप्रतिभेने शोधून काढणे, हे नाट्याचे पर कर्तव्य आहे ही जाणीव श्रेष्ठ नाटककारांना असल्याचे निश्चित दिसते.

चारुदत्त आणि वसन्तसेना यांच्या जीवनाची कहाणी रगविताना शूद्रकाने जीवनाचा त्रिचित्र गेळ तर दासविलाच, पण नियती मनुष्यजीवनाशी कसा न्हेळ गेळते हेही दासविले वेद्याकुलात जन्मलेली वसन्तसेना सम्य जीवनात येण्यासाठी घडपडत होनी आणि सामाजिक बधनाशी झगडत तिने चारुदत्तावर एकनिष्ठ भावाने प्रेम केले. पण वेद्या म्हणजे रस्त्याच्या कडेला उगवलेली वेळ

असे समजणाऱ्या समाजाने तिचा छळ केला. येवढेच नव्हे तर विचारांला प्रेमासाठी प्राणाला मुकण्याची वेळ आली असेल, औदार्याने वाकलेल्या चारुःत्ताला, जिच्या प्रेमाला साद दिल्या त्या स्त्रीचा रून केल्याचा आरोप माथी घेऊन वध्यभूमीचा मार्ग चालायला लागला. रोल विहिरीवर बसविलेले रहाण गाडगे सारखे फिरत असते तळाला भिडलेली गाडगी पाण्याने भरतात, ऊर्ध्व गतीने रिकामी होतात, पुन्हा भरतात, पुन्हा रिकामी होतात नियतीच्या चक्राने देखील भरलेले जीवन घट्टेत रिते होते आणि तेवढे भाग्य असले तरच रिते जीवन पुन्हा भरू लागते. आपल्या प्रणयभूतेत जीवनाचा हा आक्षय्य शूद्रकाल दिसला.

विशाखात्ताने मौर्य इतिहासाचा आधार घेऊन कौटिल्याचे राजकारण आपल्या नाटकात रंगविले. कौटिल्याची नीती कुटिल आहे, निष्ठुर आहे, साध्यापुढे साधनाचा विचार करणारी नाही. पण यावरून कौटिल्य हा युद्धपिपासू आणि सत्तेचा लोभी होता असा निष्कर्ष काढला तर तो निरालस चुर्नीचा ठरतो. अपमानाचा सूड घेण्याच्या बुद्धीने कौटिल्य पेल्ला होता हे खरे पण त्याच्या राजकीय डावपेचाचा आणि राजनीतीचा उद्देश चंद्रगुप्ताचे साम्राज्य स्थिर करून, ज्या नदाचा त्याने विश्वास केला त्या नदाचा कुशल अनुभवी आणि राजनीतिज्ञ अमाल्य राक्षस चंद्रगुप्ताचे अमाल्यपद स्वीकारील हे साधव यान्ना होता. स्वार्थाचा स्पर्शन झालेली अफाट बुद्धी हे कौटिल्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे सार आहे. येवढा खटापट आणि घातगत कौटिल्याने केला तो एका विशेष तत्त्वाने. साम्राज्याचा पाया मजबूत झाला नाही तर मुबत्ता येणार नाही. आणि मग शात, प्रामाणिक जीवन जगून व्यक्तिविकास साधू इच्छिणाऱ्या मानवसमाजाला धडपणे जगता येणे कठीण होऊन बसेल. या मुबत्तेचे आणि शाततेचे मोल एखाद्या वेळी युद्धाने, घातपाताने यावे लागले तर त्याला इलाज नाही. पण कोठल्याही परिस्थितीत युद्ध हे साध्य नगून साधन आहे युद्धाने शान्ति स्थिर करता आली नाही तर तो राजनीतीचा उध्व पराजय होय. सत्तेची सफळता शेवटी सुख, संरक्षण आणि व्यक्तिस्वातंत्र्याची शाश्वती यातच आहे. मुद्राराक्षस नाटकाचा संदेश असा आहे.

प्रणयाचे चित्रण सस्त्र नाटकात इतके आहे की दुसरा विषय नाटककाराना कधी मुचला नाही की काय असे वाटावे. पण हे चित्रण करतानाही भाग, कालिदास, भवभूतीसारख्या नाटककारांनी प्रेमाचे मार्मिक आणि गाढ तत्त्वज्ञान प्रकट केले आहे, हेही आपण विसरू नये. ही नाटके नुसत्या प्रणयचेष्टा वर्णन करणारी नाटके नाहीत. प्रणयभावनेला जीवनात ले अर्थ आहे त्याचा शोध तात्त्विक विचाराने घेण्याचा प्रयत्न या नाटककारांनी केला आहे. ज्याचे वर्णन मी 'पुनर्मौलनाची नाटके' म्हणून पूर्वी केले आणि जी सस्त्र साहित्यातील उत्कृष्ट नाटके म्हणून गणली जातात त्या नाटकात तर आणखी एक अनपेक्षित सामाजिक आशय गोवलेला आहे. या बहुतेक नाटकात जी समाजरचना अभिप्रेत आहे ती पुरुषप्रधान मध्दूतीची. समाजत पुरुषाचे स्थान अग्रमार्गी होते. पतिपत्नीच्या गाढ नात्यात स्त्री ही, अन्न म्हणतो त्याप्रमाणे, 'गृहिणी सन्निभ. सर्वा मिय.' अशी अमली तरी समाजत तिचे स्थान दृश्यमान होते. पुरुषाला अनेक भार्या करण्याचा अधिकार समाजने दिलेला होता. सस्त्र नाटकातल्या राजाना आणि नायकांनाच अनेक बायका करण्याचा पोक होता अशी कल्पना करून घेण्याचे कारण नाही. 'शकुन्तल' नाटकात दुष्यन्ताच्या राजधानील धनमित्र नायाच्या एका व्यापाऱ्याची हरीकत आर्गी आहे. समुद्रावर वादळ होऊन हा व्यापार अचानक मृत्युमुखी पडतो आणि त्याला कोणी पुरुषवारस नमल्यामुळे त्याची सवती तत्कार्गीन कायदाप्रमाणे राज्या रत्निन्यात जना व्हायची अमन. दुष्यन्तापुढे या प्रकरणाचे कागदपत्र येतात ते हा धनमित्राची सवती सरकारद्वारा करण्यापुढी न्यायाी पत्नी पत्नी गर्भवती आहे की काय याची चौकशी करण्यात कायदा गातात. या संदर्भात

शिवाय स्त्रीवर संपूर्ण अधिकार त्याला वहाल करण्यात आला होता. ही परिस्थिती वास्तव असल्याने संस्कृत नाटककारांना टाळता आली नाही. शकुन्तलेला सामरी पाठविनांना कण्व उपदेश करतो तो, “बडीलघान्याची सेवा कर; सबतीशी सप्रीच्या जिह्वाळ्याने वाग; पतीने अवमान केला तरी रागांने त्याच्या उत्प्रेरक नकोस !” या शब्दात. दुष्यन्ताच्या आचरणाची शंभू येऊन कण्वशिष्य शार्ङ्गरथ दुष्यन्ताला तोंडावर चार शब्द मुनवायला कमी करत नाही. पण शकुन्तलेचा विवाह दुष्यन्ताशी झाला असे सिद्ध करणे जेव्हा अशक्य होते तेव्हा, “ही तुझी पत्नी. हिला घरात घे किंवा टाकून दे. वायकोचे घाटेले ते करण्याचा अनिर्बंध अधिकार नवऱ्याला मिळालेला आहे रात !” येवढेच म्हणण्याशिवाय त्याला रायतर उरत नाही. शकुन्तला दीन होऊन माहेरी परतू लागते; शृद्ध गीतमीचे अंत करणही तुटते; पण शार्ङ्गरथ चवताळून शकुन्तलेला म्हणतो, “तू जर पाप केले असेल तर कण्वाच्या आश्रमात तुला जागा नाही पण तुला जर आपराध गुडतेची रानी असली तर पतीच्या घरात दासी म्हणून राटण्यातही तुला कमीपणा वाटण्याचे कारण नाही” तत्कारण ममाज्जात्वा ग्रीची स्थिती अशी होनी या त्रिपतेला याचा फोडण्याचे कार्य मस्कृत नाटककारांनी केले याचे महत्त्व आज तरी लोळगले पाहिजे.

या ममाजरचनेत पुण्याची अटवण एका घेगळ्याच प्रकारे होई. अनेक त्रियाशी लग्न लावणारा पुरुष हा फेवळ मुगाच्या माग लागलेला आहे, मधुसू- वृत्तीचा आहे, असा आरोप कीगोही त्याच्यावर करावा अशी परिस्थिती होनी. दुष्यन्तावर ह्मणविरुद्धने केलेला आरोप लक्षात घेवला म्हणजे या गोष्टीचे प्रथम येते स्त्रीप्रमाणे अनेक त्रियाशी लग्न लावण्यावरही पुण्याचे मन पकाच स्त्रीवर जिगभायाने जडते आणि मग घातीच्या त्रियाचे मन दुगगु नभे म्हणून त्याला फेवळ दाडिग्याने वागावे लागते, असे होणे काही अशक्य नाही. परंतु हे पकडम मान्य करावला कीण त्यात होईल ! माग-कारिगणामारच्या नाटककारांनी नायकांचे चित्रण या टप्पेने का केले त्याचे मने आणि त्यांनी यांनी. ममाज्जाच्या पागड आणि त्रियोची व्यवहारांनी शिष्टाने येते कठीण आहे त्या मानिक माराचा आर्थिकार याद्वयान तरी थारा असा हा प्रथम आहे.

परन्तु पुरुषापेक्षा स्त्रीची स्थिती अधिा केविल्याणी होती. तिला काव्यात तरा अधिक न्याय (Poetic Justice) मिळण्याची आवश्यकता होती. प्रणयमीळनाच्या नाटकात ससृृत नाटककारांनी स्त्रीला हा न्याय मिळवून दिला असे मला वाटते. दुष्यन्ताने शकुन्तलेचा अव्हेर केला तो सृतिनाशामुळे. अर्थात या अव्हेराचे आणि विरहाचे एकाही दुःख शकुन्तलेला भोगावे लागले ते खगलेच या विरहानंतर शकुन्तला आणि दुष्यन्त याची पुन्हा भेट झाली अमती आणि दुष्यन्ताने औदार्य दाखवून शकुन्तलेचा स्वीकार केला असता तर त्यात कायही आले नसते आणि न्यायही उरला नसता. स्त्री हृदयाचे ररे समाधान होण्यासाठी पतीच्या अखंडित प्रेमाची ग्वाही तिला मिळायला पाहिजे. प्रेमाच्या राज्यातच स्त्री पुरुषाच्या बरोबराची आहे, पतिपत्नीचे ररे अद्वैत आहे. पतिहृदयाची अर्धी ग्वाही स्त्रीला मिळायची म्हणजे विरहावस्थेतील पुरुषाचे दुःख, ररेररे दुःख, तिला दिसून आले पाहिजे, आणि त्या आर्त अनुभवाच्या उमाळ्यातून प्रेमाचा उद्धार उमळून आला पाहिजे. 'शकुन्तला'च्या महाव्या अकांत दुष्यन्ताचे दुःख कालिदासाने रगविले त्याचा कलेच्या सदभात हा अर्थ आहे. कालिदासाने कलेच्या दृष्टीने आणखी एक गोष्ट रली सातव्या अकांत पतिपत्नीची जेव्हा भेट होते तेहा दुष्यन्त शकुन्तलेला सव समजावून सागतो तिची क्षमा मागून अंतरा तिच्या पाया पडतो, आणि अव्हेराच्या क्षणी शकुन्तलेच्या नेत्रात जो अधू तरळला तो आता आपल्या हाताने पुसतो. या दृश्यात नाट्य आहे, काव्य आहे, हृदयमीलनाचे गूढ आणि नाजूक मुण आहे. आणि यात न्यायही जाह येरव्ही एखात्रा पुरुषाने, त्यातून सम्राटाने, पत्नीच्या पाया पडाने आणि आपण वस्तुतः निरपराध असताही तिची क्षमा मागावी, हा प्रसंग तत्कालीन समाजरचनेत घडणे अशक्यच होते

परन्तु 'शकुन्तला'ची रचना करताना कालिदासाचे हात माधले गले होते. दुष्यन्ताचे दुःख आणि हृदयाच्या मथनानून निराउलेले प्रेमोद्धार प्रत्युत ऐकण्याचे भाग्य शकुन्तलेला लाभते नाही, आपल्या आईची सखी साजसुती दिने स्वतः पाहून जे मागितले तेवढ्यावरच शकुन्तलेला समाधान मानावे लागले

‘विक्रमोर्वशीय’ नाटकात प्रेमविरहाची उत्कृता इतकी नाही, तरा लतेमध्ये परिणत झालेल्या उर्वशीला पुरुरव्याचे दुःख प्रयत्न पाहायला मिळाले आहे. ‘शाकुन्तला’च्या रचनेमध्ये फालिशासाला हे साधता आले नाही म्हणून तर सातत्या अज्ञातली भेड त्याने वर सांगितल्याप्रमाणे वर्णिली असेल का ?

माम आणि भरभूती यांच्या नाटकाचा मूळ असा होता की पतीच्या शोकाला आणि शाश्वत प्रेमाच्या आवाजाला परती साक्ष राहू शकू. वासवदत्तेने उदयनाच्या प्रेमांतरावर विरह पत्करला, अज्ञानास स्वीकारला तिचे दुर्दैव असे की उदयनाचा दुसरा विवाह तिला झोळ्यानी पाहावा लागला, या विवाहाची माला मृत च्या हातानी तिला गुहून घ्यावी लागली. उदयनाचे राज्य परत मिळवणे म्हणून रचलेल्या राजकीय कारस्थानात तिने खुपीने आपला वाग उचलला, पण या स्वाधन्यागाची किंमत तिला घ्यावी लागली ती सहन न करता येण्यामाखी म्हणून भाषाने अशी कलात्मक नाट्यरचना केली की वासवदत्तेला आपल्या अज्ञानासात आश्वासन मिळवणे आणि उदयनाच्या अज्ञान प्रेमाची ग्वाही पण प्रयत्न मिळावी. पहिल्या अज्ञातील ब्रह्मचान्याच्या निवेदनात उदयनाचे दुःख तिला ऐकून समजते चौथ्या अज्ञातील प्रमदवनाच्या दृश्यात, उदयनाला पद्मावती बद्दल अनिश्चय आदर जमला तरा वासवदत्तेच्या पाशी वाचलेले त्याचे मन पद्मावती आदू शकणार नाही, ही उदयनाची कतुर्गी तिला प्रयत्नच ऐतायला मिळते. ‘वासवदत्ता अमीन जळून मृत झाली तरा उदयनाच्या प्रमाने तिला अमर नले आहे’ या ब्रह्मचान्याच्या अवलाकनाचा पडोळा वासवदत्तेला प्रयत्न येतो हे जमे तिचे माग्य तमे स्त्रीदृश्याला न्याय करणाऱ्या मनाच्या कर्तृचे निदर्शनही

पतिवर्णाच्या प्रेमाचे हे अद्वैत कलात्मक रीतीने व्यक्त करण्याची सुधी भरभूतीला अधिक मुल्यमतेने समजली. मुद्देवान राम हा एकनाक. त्यामुळे मन राने तिला वेकल्याच्या माखनेन चकल्याचा आसार रामावर हास्याची कर्ती शक्यता नहती. परंतु राम रीतेच्या प्रमाना प्रभ मोडा शक्यता मरणास आहे शक्यासाठी का होईना, रामाने रीतेचा त्याग कर्ता तो शक्यता रामाने रीतेला विश्वासात घेऊन मार सांगितले असते तर हे वारिण्यातले दुःख

सीताने कर्णव्यजुडीने, थोड्या अभिमानाने भोगले असते ' प्रजानुरज्जासाठी ज्वर पडणे तर मी जानकीचाही त्याग करीन ' असे, वसिष्ठमदेश ऐकून, रामाने जे उद्गार काढले त्यांनी सीता विचकणी नाही. उल्टे रामाच्या ध्येयवादिताचे तिनं उर भरून अभिनटन केले, परंतु याना सोडून देताना रामाने काही सांगितले नाही...त्याने सीतेच्या बिरहदुःखाला पारव्यागाचे शल्य चिकित्से. काही न सांगतासुद्धा आपल्या पतीने आपला त्याग करावा या अपमानाने आणि त्याने सीतेच्या दुःखाला सीमा उरली नाही. रामाच्या वर्तनाचा अर्थ तिने काय करावा ? रामाचे प्रेम आढले ? का सीता रामाच्या प्रेमाला कमी पडली, हीन ठरली ? सीतेचे दुःख हे असे दारुण आहे आणि रामाचे दुःखही दारुण आहे. कारण सीतेमदलची लोफनिद्रा नित्य सांगण्याचे धैर्य रामाला झाले नाही ते तिच्याशिर्ष्याच्या अमीम प्रेमानुष्ठेच. कसे सांगणार ? जिच्यावर जीवापलीकडे प्रेम केले निद्रा लोकांनी काढलेले अनिष्ट उद्गार कसे सांगणार ? नाट्यदृष्ट्या आणि काव्यदृष्ट्या असे उलट आणि नितोड इड निर्माण करून मयभूतीने सीतेला न्याय देण्यासाठी पुन्हा आपण कल्प पणाला लावली. त्याने रामाला धारेवर धरले. रामाच्या स्वतःच्या उद्गारात तो आपली जी निर्मल्यना करून घेतो ती गरोगर अनिष्टाय करण आहे. पण मयभूतीने पचवटीतल्या भेटीचा अनपेक्षित प्रसंग नयाने निर्माण करून, वामतीचे पात्र नव्याने कल्पून, तिच्या मुग्घने रामाला त्याच्या वर्तनाचा जात्र घायला लावले आहे. वामतीच्या निष्ठुर प्रभाना उचरे देताना सीतात्यागाचे मारे स्पष्टीकरण राम करतो. सीता या वेळी प्रयत्न हजर आहे हे भास्य नित्य मिळणे काव्यन्यायाच्या दृष्टीने आवश्यक होते. सीतेला पारव्यागाचे कारण समजते. आणि लोकांच्या मताशी राम सहमत नाही हेही कळते. आश्वासनाची पराकीठी म्हणजे धार्मिक कर्तव्याच्या परिपात्रासाठी मुळा रामाने दुसरी पत्नी केली नाही, सीतेचीच सुवर्णप्रतिमा संजारी घेतली, हे रामाचे वचन. श्रीहृदयाला येथे आश्वासन मिळाल्यावर बिरह भोगायलाही बळ याचे : प्रेमाच्या अद्वैताचे सामर्थ्य हाणे मोठे आहे !

कांणत्याही माहित्याप्रमाणे नाट्याच्या मध्ये जीवनाचा सूक्ष्म आशय व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य आहे. नाटक प्रयोगविज्ञानाच्या उद्गार्यावरच जर अडवले

तर आशयाची ही सपत्ती त्याच्या हाती लागणे कठीण आहे. जगातील थोर नाटकाचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकानी रंगमंचाची रेपा ओलाडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाटने अमर झाली.

सस्कृत नाटयाने नाटयकलेबद्दल जी अपेक्षा बाळगली तिचे पडनाद इतरत्रहि ऐकू येताल. उदाहरणार्थ, चेम्बॅल्ड म्हणतो : १३

“ The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays ”

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने^{१४} असे उद्गार काढले आहेत की—

“ The writing of practicable stage plays does not
present an infinite scope to human talent, and the
playwrights who magnify its difficulties are humbugs

I defy anyone to prove that the great epoch
makers in fine art have ever owed their position to
their technical skill It is the philosophy, the
outlook on life, that changes, not the craft of the
playwright ”

सांस्कृतिक करमणुकीपेक्षा आणि प्रायोगिक यशाचा व्यापार करण्यापेक्षा नाटयकलेला काही अधिक व्येय आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी श्रद्धा आधुनिक नाटयाचा जनक इब्सेन याच्या नाटकात स्पष्टपणे दिसून येते. प्रॅन्टिड् बार्बर^{१५} म्हणतो :

“ He [the Dramatist] must plead for the drama
as something more than casual entertainment, as an
art worthy to rank with other fine arts, and as having
its spiritual functions too ”

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पठन हजार वर्षांचा काळ तरी लोटलेला आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्याचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, भाग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे वाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मनात येणे स्वाभाविक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर दोन तऱ्हेने देता यावे.

बुद्धिश नाटकांच्या जमान्यात आणि आरम्भी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी भाषानरे झाली आणि त्यांचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले पण ही संस्कृत नाट्याची परंपरा मराठी रंगभूमीवर कधी रुजली नाही. 'शाकुन्तल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे एखादे नाटक अजूनही क्वचित प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकदरीत जी धाव घेतली ती शेक्सपिअर, मोलियेर यांच्या सुप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाटकाकडे संस्कृत नाट्याची काही प्रायोगिक अणे आणि मनेत मराठी नाटकात दीर्घकाल रंगळत राहिले तरी मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याची जरा फटकूनच राहिली असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही. या परिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येतील, की नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर श्रमिदान नाट्याचा प्राचीन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाटकांचे प्रत्यक्ष प्रयोग रचना, तसे आणि उद्दिष्ट यांच्या अध्ययनासाठी प्राचीन नाट्याचा हरकत नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या श्रमिदान विद्यार्थी 'मृच्छकटिक' नाटकातल्या अक वसत्रिण्यासाठी दिव्य वृग्वादीः 'मृच्छकटिक'चा

तर आशयाची ही सपत्ती त्याच्या हाती रागणे कठीण आहे जगानील थोर नाटकाचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकानी रागमन्त्राची रेषा ओलाडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाट्ये अमर झाली.

संस्कृत नाट्याने नाट्यरुलेबद्दल जी अपेक्षा वाळगली तिचे पडमाद इतरप्रहि ऐवू येतील उदाहरणार्थ, चेम्बॉर्ड म्हणतो • १३

“ *The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays* ”

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने^{१४} असे उद्गार काढले आहेत ना—

“ *The writing of practicable stage plays does not
present an infinite scope to human talent, and the
playwrights who magnify its difficulties are humbugs*

*I defy anyone to prove that the great epoch
makers in fine art have ever owed their position to
their technical skill It is the philosophy, the
outlook on life, that changes, not the craft of the
playwright* ”

तात्कालिक करमणुकीपेक्षा आणि प्रायोगिक यशाचा व्यापार करण्यापेक्षा नाट्यकलेला कारी अधिक रम्य आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी थडा आधुनिक नाट्याचा जनक इन्गेन याच्या नाटकान स्वष्टपणे दिसून येते इन्गेन बर्नार्ड^{१५} म्हणतो :

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पडून हजार वर्षांचा काळ रा लोटलेला आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्याचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, माग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे पाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मानात आगे स्वामासिक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर देताना तऱ्हेने देता यावे.

बुद्धिग्र नाटकाच्या उमान्यात आणि आरम्भी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी माध्यमेर झाली आणि त्याचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले पण ही संस्कृत नाट्याची परंपरा मराठी रंगभूमीवर कधी चाली नाही. 'शाकुन्तल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे एखादे नाटक अजूनही इतित प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकदरीत जी धाव घेतली ती जेक्सपिअर, मोल्पिएर यांच्या सप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाटकाकडे संस्कृत नाट्याची काही प्रायोगिक अंग आणि सफेन मराठी नाटकात येईनाल रेगाळून राहिले तर मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याशी जसा फटकुनच राहिली असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही. या परिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येतील की नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर अभिजात नाट्याचा प्रार्थन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाट्याचे प्रयत्न प्रयोग रचना, तंत्र आणि उद्दिष्ट यांच्या अध्ययनासाठी आम्ही व्हाव-याला हरकत नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या अमेरिकन विद्यार्थ्यांनी 'मृच्छकटिक' नाटकाना एक समविण्यासाठी निद्र करावी; 'सप्रदायप्रस्ता'चा भारतीय वेपभूषित प्रयोग त्रवावा'^६; आणि मराठी रंगभूमीने मात्र घरात या नवी असलेल्या वृद्ध आजीकडे पाहावे तसे संस्कृत नाट्याकडे पाहावे आणि त्याच्या अन्विवाची टंगउही घेऊ नये हा विरोध नुसता जेचन नाही, धातक आहे.

संस्कृत नाट्यानील रंगभूमीतील प्रयोगाकडेही जसे तितके लक्ष गेलेले दिसत नाही. टेनेसी व्हियमच्या नाट्याचे मराठी रूपांतर करून रंगभूमीवर

पारदर्शक सेट माडल्यावर काहीनती अपूर्ण दृश्ययोजना केल्याचा गवगवा शाल त्या वेळी राजगोखराच्या ' निद्रशालमन्त्रिका ' नाटकात स्फटिकाची भित अग्नि प्रेत अग्न कथावस्तूच्या विकासातील तो एक दुबा आहे याची कल्पना आण नाही. स्वप्नाचे किंवा भासचित्राचे दृश्यीकरण हा रगभूमीवर अभिनव तत्रप्रयोग म्हणून अलीकडे गाजला. कमाच्या अर्तर्माचे किंवा सजाप्रवाहाचे दृश्य नाटका किं करताना भासाने ' गालचरित ' नाटकात असेच दृश्यीकरण केले आहे हे कितीज्ञाना टाऊक होते ? संस्कृत रगभूमीच्या तुटपुंज्या माधनांनी ही दृश्य कितपत गाकार होत अमतील हा प्रश्न गाजला ठेवला तरी नाट्यलेखनातील हे तत्रप्रयोग दुर्लभित करण्यासारखे राख नाहीत.

ब्राह्मणगना, मुगई, ही संस्था गेरी काही वर्षे संस्कृत नाटकाचे प्रयोग धन पूर्वक मुगईत करीत आहे. या प्रयोगांना मोट्या सख्येने प्रेक्षक उपरिप्त राहतात आणि हे प्रयोग त्यांना आवडतात असेही दिमते. परंतु संस्कृत भाषेत मरुत नाटकाचे किंवा संस्कृतात अनुवादित केलेल्या नाटकाचे प्रयोग करण्याच्या जोडीला, संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषेत प्रयोग मधून मधून होणे जरूर आहे असे मला वाटते. त्याशिवाय संस्कृतातील नाट्य, त्याचे तत्र, प्रयोगपद्धती इत्यादी गोष्टी सामान्य प्रेक्षकापर्यंत नीट पोचणार नाहीत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्यगाहिल्याकडे, आणि नाटकाचे निश्चय घेणाऱ्यामाठी भरताच्या नाट्य शास्त्राकडे, अभ्यासाची तरी दृष्टी घळणे इष्ट आहे. ही दृष्टी चित्मिंची अखारी यान शका नाही. पण हा चारमा उपेउणीय नाही इतरी रगगण्ड मनागी अमानी. म्हणते मग मराठी रगभूमीपुढे जेव्हा केता एखादा ' प्रकन ' उमा राहिल आणि त्या वेगी ' डॉलर पौड ' यांचा विचार मुरू होईल, तेव्हा परचे ' मुदण ' सोवण्याची बुद्धी कोणाला तरी होईल.

निश्चय वेरडे तरी व्हावे, ही प्रार्थना.

परिशिष्टे

आवश्यक टीपा

पहिले व्याख्यान

(१) नाट्याची उत्पत्ती :

पूर्वे कृतयुगे त्रिषा वृत्ते स्वायम्भुवेऽन्तरे ।
त्रेतायुगे ऽथ संप्राप्ते मनोर्वैवस्वनस्य तु ॥
ब्राह्म्यधर्मप्रवृत्ते तु कामलोभयश्च गते ।
इंध्यांनोधादिमूढे लोके मुग्धितदु त्विते ॥
देवदानवगन्धर्षयःउरक्षोमहोरगैः ।
जम्बूद्वीपे समाक्रान्ते लोकपालप्रतिष्ठिते ॥
महेन्द्रप्रमुखाद्वैद्वैद्वत्तः सिल पितामहः ।
नीडनीयकमिच्छामो हृदय श्रय च यद् भवेत् ॥

— नाट्यशास्त्र (गायकवाड-प्रत), १. ८ ११

(२) नाट्यातील वेदांचे अंश :

एव सकलय भगवान् सर्ववेदाननुस्मरन् ।
 नाट्यवेद ततश्चक्रे चतुर्वेदाङ्गसम्भवम् ॥
 जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।
 यजुर्वेदमिन्द्रमिन्द्रान् रमानार्थवेणाटपि ॥
 वेदोपवेदैः सम्क्रदो नाट्यवेदो महात्मना ।
 एव भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना ॥

— किता; १ १६-१८

(३) ' दशरूप'कार धनञ्जय याने ' अवस्थानुकृतिः नाट्यम् ' अशी व्याख्या दिली आहे (दशरूपक, १.७).

(४) पाहा : मालविकाग्निमित्र, अंक १, श्लोक ४ :

देवानामिदमामनन्ति सुनयः कान्त क्रतु चाश्रुप
 रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्त द्विधा ।

(५) बगाल-नागपूर रेल्वेच्या फाट्यावर सरशिया स्टेशनावामुन १०० मैलावर, सिंगुज सस्थानात लक्ष्मणपूर म्हणून जमीनदारीचा गाव आहे; येथील रामगढ नामक पहाडात भीतांगेगा आणि जोगिमारा अशा दोन गुफा सापडल्या आहेत. यातील सीतावेगा गुफेत हे मोठे उघडे नाट्यगृह आहे. याचा काल ई. स. पूर्व ३०० असा मानलेला आहे. पाहा : T Bloch : Annual Report of the Archaeological Survey of India, 1903—1904.

(६) पूर्वरगाचे समग्र वर्णन नाट्यशास्त्राच्या पाचव्या अध्यायात आले आहे. या सत्रर्था काही चर्चा, विशेषतः ' त्रियत ' या अगाचे स्वरूप, माझ्या ' विद्रूपक ' या ग्रथात पाहावयास मिळेल. (प्रकरण १०; १४०-१४८)

(७) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण (परिच्छेद ६), दशरूपक (प्रकाश १, ३) इत्यादि ग्रंथ या सत्रर्थात पाहता येतील. प्रस्तावनेमधील, विशेषतः भासाच्या नाटकातील वैशिष्ट्याच्या, अविक चर्चेसाठी, ' Prologues in the Bhasa Plays, (Journal of the Ganganath Jha Research Institute,

Allahabad, Vol XV, Parts 3-4, 1958) आणि ' Bana's Tribute to Bhasa ' (Oriental Thought, Vol VI No 1, March 1962) हे माझे दोन लेख पाहावेत या प्रकरणां मजमेद होऊ शकेल, पण माझे म्हणणे प्रस्तुत लेखान मी माडले आहे. दोन्ही लेख प्राच्यविद्यापरिषदेच्या अधिवेशना-मध्ये निरवस्थाने माडले गेले होते.

(८) पाहा. वि. पा. टाटेकर, ' पौराणिक नाट्यसूत्री ' (आठुती पहिली, पाने, १०८-१०९).

(९) दशरूपक, ३. ७८ :

‘ मूत्रधारो नटीं ब्रूते मापे वा ऽथ त्रिदूपकम् ॥
स्वकार्यं प्रस्तुताक्षेपि चिजोऽन्या यत्तदासुखम् । ’

साहित्यदर्पणातील (६.३१ ३२) व्याख्या याच आशयाची आहे :

‘ नटी त्रिदूपको वापि पारिणार्थक एव वा ।
मूत्रधारेण सहिता. सलाप यत्र कुर्वते ॥
चित्रैर्वाक्यै स्वकार्योऽथ प्रस्तुताक्षेपिमिर्मिथ .।
आसुखं तत्र विज्ञेय नाम्ना प्रस्तावनापि सा ॥ ’

(१०) भरत-नाट्यशास्त्र, अध्याय १, श्लोक १०६-१०२ यामध्ये नाट्याचे रूप आणि प्रयोजन वर्णिलेले आहे. विदोषत पुढील श्लोक पाहा :

कर्मभावान्वयापेक्षी नाट्यवेदो मया कृतः ।
नैकान्ततोऽत्र भवता देवाना चानुभावनम् ॥
त्रैलोक्यस्यास्य संप्रस्य नाटव भावानुर्तिर्नमः । ..
योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वित ।
सोऽङ्गाभिनयोपेतो नाट्यमित्यमिधीयते ॥

(नाट्यशास्त्र, गायकवाड प्रत, १. १०६ ७; १२२)

(११) नाट्यप्रयोगाचे पराउग आणि पताका दान यार्जनधीचे विवेचन नाट्यशास्त्र (गायकवाडप्रत) अध्याय २७, श्लोक ६४-८० यात आहे.

तिमरे व्याख्यान

(१) हा निषय निवनाथकृत 'साहित्यदपण', परिच्छेद ६, आणि धनजय-
कृत 'दशरूपक' या ग्रंथात आला आहे. दशरूपकाचे दयनी व हिंदी भाषांतर
उपलब्ध आहे.

(२) 'मुद्राराक्षस', ५-३; ४ १० हे श्लोक पाहावेत.

(३) 'रतिमन्मथ'; कर्ता—पंडित जगन्नाथ (इ. स. १७११ २८).

'अद्भुतदर्पण'; कर्ता—महादेव (इ. स. च्या १७ व्या शतकाचा मध्य);
या नाटकात रावणाचा सहचर म्हणून महोदर नावाचा विद्वपक आलेला आहे.

'उत्तमरायण', कर्ता—सोमेश्वरदेव (इ. स. चे १३ वे शतक) यात रामाचा
सहचर म्हणून विद्वपक आलेला आहे. हे नाटक गायकवाड ओरिएन्टल सीरीज-
मध्ये (क्र. ८२) इ. स. १९६१ मध्ये मुद्रित झाले आहे.

(४) पाहा : 'नाट्यशास्त्र' (गायकवाडप्रत) अध्याय १. श्लोक
११२-११३:

नानाभावोत्सपन्न नानावस्थान्तरात्मकम् ॥

लोकवृत्तानुकरण नाट्यमेतन्मया कृतम् ।

उत्तमाधममध्याना नराणां कर्मसुश्रयम् ॥

(५) नाट्यशास्त्रातील मूळ श्लोक (१-११६) पुढीलप्रमाणे

न तच्छ्रुतं न तच्छ्रित्यं न सा विद्या न सा कला ।

नासौ योगी न तत्कर्म यत्राट्येऽस्मिन् दृश्यते ॥

(६) नाट्याने होणारा परिणाम आणि त्या दृष्टीने नाट्याचे प्रयोजन पुढील-
प्रमाणे वर्णिले आहेत

हितोपदेशजनन वृत्तिरीडामुखादिभूत् ।

टु गतानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ॥

विश्रान्तिजनन काले नाट्यमेतद् भविष्यति ।
धर्म्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम् ॥

— अध्याय १, श्लोक ११५-१६.

आधीच्या श्लोकांमध्ये (अध्याय १, श्लोक १०८-११२) नाट्यपरिणा-
माच्या ज्या अपेक्षा भरताने व्यक्त केल्या आहेत त्याचा आशय असा :

‘ कर्तव्यरत असणाराना नाट्य कर्तव्याचा उपदेश करील; प्रणयाच्या लीला पाहण्याला आतुर असलेल्यांना प्रणयाचे दर्शन घडवील; जे दुर्विनीत आहेत त्यांना नाट्य शासन करील; मत्ताचे दमन करील, जे विनीत आहेत त्यांना आत्मनिग्रह शिकवील, भीरूंना धीर देईल, शूराना उत्साह देईल; अज्ञानी जनाना ज्ञान देईल, विद्वानंना शहाणपणा शिकवेल, राजाना विनोदन, दुष्टांना पीडलेल्यांना रक्षक, उपजीविकेच्या शोधात असलेल्यांना वित्तार्जनाचा मार्ग, आणि जगाला वैतागलेल्या लोकांना मनःशांतीचा मार्ग मिळवून देईल. ’

(७) कोणाला काय आवडेल या बाबतीत भरताने मार्मिक वर्णन केले आहे : अध्याय २७, श्लोक ५८-६१. या श्लोकांचा आशय असा :

‘ तरुणाना प्रणयाच्या दर्शनाने आनंद होतो; विदग्धाना (नाट्यात) जो तात्त्विक सदभ्रं असतो त्याने सतोष होतो, पैशाच्या मागे असलेले लोक सपत्नीच्या गोष्टींनी आणि विरामी लोक मोठ्याच्या गोष्टीने सतुष्ट होतात. वृत्तीने धाडसी असलेल्या लोकांना रीत आणि बीभत्स रसात, व द्रव्य आणि रत्नाई यात आनंद वाप्तो, वृद्धाना पुराणकथात आणि धर्मविचारात गोडी असते; तर स्त्रिया, मुले आणि अशिक्षित लोक यांना हास्यरसाचे आणि रंगभूषा, वेपभूषा यांचे आस्वर्षण वाटून त्यातून आनंद मिळतो. ’

(८) काण्डिनामाचे हे प्रसिद्ध उद्गार ‘ मालविकाग्निमित्र ’ नाटकात (१४) नाट्यकार्यं गणनासंयाने वर्णितव्या ‘ देवानामिदमाग्रान्ति मुनयः ’ या श्लोकातील चौथी पंक्ति होय :

‘ नाट्य मित्रस्यैर्जन्म्य बहुधाप्येकं सः ’

(९) श्री. ग. गो. बोडस, ' माझी भूमिका ', पान २३२.

(१०) हा विषय नाट्यशास्त्राच्या अध्याय २७ मध्ये आहे. प्रयोग सिद्धी विषयाचे वर्णन, श्लोक १ ते ४८; प्राक्षिक आणि प्रेक्षक याचे वर्णन, श्लोक ५० ते ६३; नाट्यस्वधेचे परोक्ष आणि पताकादान हा विषय ६४ ते ८० श्लोकाने आहे.

(११) नाट्यशास्त्र, अध्याय २७, यातील प्रेक्षकाचे वर्णन करणारे काही श्लोक कुतूहलपूर्ती म्हणून देतो :

अव्यग्रैरिन्द्रियैः श्रुत ऊहापोहप्रसारतः ।
 त्यक्तदोषोऽनुरागी च स नाट्ये प्रेक्षकः स्मृतः ॥
 न चैवैते गुणा. सम्यक् सर्वस्मिन् प्रेक्षके स्मृताः ।
 विज्ञेयस्याप्रमेयत्वात् सर्वाङ्गानां च परंपदि ॥
 यत्रस्य शिल्प नेपथ्य कर्मचेष्टितमेव च ।
 तत्तथा तेन कार्यं तु स्वकर्मविषय प्रति ॥

(२७. ५४-५६)

(१२) ' माळतीमाधव, ' प्रस्तावना; अंक १, श्लोक ४ :

भूमा रसाना गहनाः प्रयोगाः सौदार्यदृश्यानि विचेष्टितानि ।
 औदत्यमायोजितकामम्न चित्रा कथा वाचि विदग्धता च ॥

(१३) चेंफॉल्डची पत्रे; एका नाटककार मित्राल लिहिटेल्या (डॅ. स. १८८८) पत्रात ही वाक्ये आहेत.

(१४) Three Plays for Puritans, यातील प्रस्तावना पाहा.

(१५) A National Theatre, हे मार्करचे पुस्तक पाहावे.

(१६) ' मृच्छकटिक ' नाटकातील दुसऱ्या अंकाच्या नाट्यप्रयोगाची माहिती सौ. सुधा फरमकर यांनी सांगितली आहे.

' स्वप्नवासवदत्ता ' च्या प्रयोगाची माहिती ' स्पॅन ' मध्ये आली आहे :
 SPAN (Usis) April, 1964.

परिशिष्ट-२

[एकर विवेचनात आणि विशेषेकरून दुसऱ्या व्याख्यानात अनेक सस्कृत नाटकांचे आणि नाटककारांचे उल्लेख आहेत. सस्कृत नाट्यसाहित्याचा ज्यांना मुळातून फारसा परिचय नाही अशा वाचकांच्या सोयीसाठी पुढील टिपणे मुद्दाम तयार करून दिली आहेत]

कालिदासासारखे नाटककार परिचित असतीलच असे मानून अध्याच्या नाटकाविषयी थोडक्यात लिहिले आहे. जी नाटके त्या मानाने कमी परिचित त्याचा परिचय जरा विस्ताराने करून दिलेला आहे.]

अ श्व घो ष

गत्या पत्रास वर्षांत अश्वघोषाचे बहुतेक साहित्य उपलब्ध झाले असून बौद्धधर्माचा एक आचार्य म्हणून आणि सस्कृत भाषेचा 'महाकवी' म्हणून त्याचा ऐकिक आता मान्य झाला आहे. त्याच्या काव्याच्या अर्ती 'मिश्र' असा त्याचा उल्लेख आढळतो. राट्टणारा मात्रेत (अयोध्या) येथील आईचे नाव सुवर्णाक्षी मूळ ब्राह्मणकुलात जन्म आणि शिक्षण होऊन पुढे याने बुद्ध धर्माची दीक्षा घेतली असावी. चिनी आरयायिकाप्रमाणे हा कनिष्काचा सम कार्त्तन, म्हणजे याचा काल ई स १०० च्या पुढे नेता येण्यासारखा नाही. याच्या नावावर काही शान्त्रग्रंथ आहेत, पण कवी म्हणून बुद्धजीवनावरील

‘उद्बलित’ हे २८ सर्गांचे महाकाव्य (संस्कृत रूपात २ ते १३ सर्ग उपलब्ध आहेत) आणि बुदाचा माऊ नट तथा सुंदर याच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा सांगणारे १८ सर्गांचे संस्कृत ‘सौन्दर्यनन्द’ ही त्याची महाकाव्ये प्रसिद्ध आहेत. अश्वमेधाचे ‘शारिपुत्र-प्रकरण’ (किंवा, शारदतीपुत्र प्रकरण) हे नऊ अर्धी प्रकरण नाम्ब आहे. शारिपुत्र आणि मीट्रलायन यांच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा ‘महावग्ग’ या ग्रंथात येऊन गेली आहे. परंतु अश्वमेधाचे हे नाटक अत्यंत शुद्ध स्वरूपात सापडले असल्याने कथावस्तूच्या मांडणीची कल्पना करता येत नाही. मात्र यात अकाची विमागणा, प्राकृत भाषांची योजना, वृत्तरचना, विद्वत्पदांचे पात्र त्यादि तसेच आढळतात आणि त्यातून इ. स. च्या १ व्या किंवा २ व्या शतकात प्रगल्भ संस्कृत नाम्ब अस्तित्वात असल्याचे स्पष्ट दिसून येते. वराह नाम्बाराखी आणखी दोन नाटकांचे अर्धवट हस्तलिखित सापडले आहे. पैसा एक प्रतीमात्मक नाम्ब आहे, दुसरे मृच्छकटिकाच्या धर्तीचे आहे. पण ही नाट्य अश्वमेधाची असल्यातद्वल एकमत नाही

भा स

इ. स. १९१२ मध्ये फेरळात भासनाटकाची ताडनायावर लिहिलेली हस्त लिखित गणपतिशास्त्री याना सापडली, तोवर भासाच नावच मात्र साहित्यिक दृष्ट्या असून माहीत होते या नाटकाचे अर्थवर्तुत्व आणि भासाचा काल या दोन्ही प्रनाविषयां अत्रारि वाट आहे भास काण्डासपूर्व आहे हे स्पष्ट आहे. काण्डासाचा वाट ई स चे तिसरे चतुर्थे शतक किंवा ई. स. पूर्वे पहिले शतक असा मानण्याकडे विद्वानाचा कल आहे यापूर्वी ५० ते १०० वर्षे भासाचा काल ठरविला पाहिजे.

‘भासनाटकत्र’ म्हणून ओळखण्यात येणारा ही नाट्ये एकदर तेरा आहेत ‘स्वप्नवासवदत्त’ आणि ‘प्रतिज्ञायौगंधरायण’ ही उदयनकथेवर रचिलेली आहेत उज्जयिनीचा मद्राट प्रप्रोत महासेन याने उदयनाचा शिकाराचा नाट लक्षान घेऊन एक लाकडी हत्ती तनतून त्याच्या पोगत मैत्रिक दडतून उदयनाला पकडले व उज्जयिनीत अदिवासात ठेविले आपली मुलगी चापवदत्ता हिला वीणावादन शिकविण्यासाठी उदयनाचे मन वळविले या

सहवासाचे रूपांतर प्रेमात झाले. उदयनाचा मनी यौगधरायण याने प्रयोजिताच्या त्रिदिवामातून उदयनाची वासवदत्तेप्रह सुटका करण्याची प्रतिज्ञा केली आणि ती घाडसताने सिद्धीस नेली. उदयन आणि वासवदत्ता दोघेही पळून गेले आणि पुढे विवाहमद झाले. हा कथाभाग 'प्रतिज्ञा' नाटकात आहे. यापुढील कथा 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात आहे. वासवदत्तेवरील प्रेमांमुळे उदयनाचे राज्य कारभारात दुर्लक्ष झाले. त्याचे राज्य शेजारच्या शत्रूने बळकाविले. ते परत मिळविण्यासाठी यौगधरायणाने मोठे कारस्थान रचले. या कारस्थानाचा एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे वासवदत्ता आणि यौगधरायणही राजवाड्याला आग लागून तीत जळून गेले ही हूल दोघेही गुप्तपणे वेपातर करून बाहेर पडले. वासवदत्ता मगधाचा राजा दर्शक याच्या आश्रयाने राहिली. यौगधरायणाने सैन्याची जमवाजमव करण्यासाठी प्रयाण केले. उदयन पुढे मगधात आला. दशकाची बहीण पद्मावती हिच्याशी त्याचा विवाह झाला. राजवाड्यात राहात असताना उदयन एकदा निद्रिस्त असता त्याला वासवदत्तेचे ओझरते दर्शन झाले. ते स्वप्न असल्याचा बहाणा राजाचा मित्र सिद्धूक याने केला. पण वासवदत्ता जिवंत असल्याचा उदयनाचा ग्रह झाला तो पक्षा पुढे उदयनाचे राज्य परत जिंकून घेतल्यावर उदयन आणि वासवदत्ता यांचे पुनर्मिलन झाले. अशाच जुन्या आख्यायिकांवर आधारलेली 'चारुदत्त' आणि 'अविमारक' ही दोन नाटके आहेत. 'चारुदत्त' अपूर्ण स्थितीत आहे. त्याची आणि 'मृच्छकटिक' नाटकाची कथा एकच आहे. 'अविमारक' नाटक प्रणयप्रधान आणि सामाजिक आशय असलेले आहे. शापामुळे अविमारक हा राजपुत्र चाडालयेपाने अशक्तत्वासात राहात आहे. राजकन्या कुरंगी हिचे सकातून रक्षण केल्यापासून दोघांचे प्रेम जडते. कुरंगीची टाई आणि दासी यांच्या मर्त्याने अविमारकाला कुरंगीच्या महालात प्रवेश मिळतो. दीर्घकाल दोघे मुक्ताने राहातात. पुढे हे प्रेमप्रकरण उघडरीत येते. अविमारक निराशने आत्महत्या करायला निघतो. त्यातून तो वाचतो आणि त्याला एक अगठी मिळते. तिच्या साहाय्याने त्याला अदृश्य होऊन वाचता येते. या अगठीमुळे पुन्हा प्रेमिकांचे मीलन घडून येते. पुढे शापाची

समाप्ती होते आणि मने गोष्टींचा उलगडा झाल्यावर अनिमारक आणि पुर्नगी याचा रीतसर निराह होतो.

रामायणाच्या कथेवर रामाची दोन नाटके आहेत. 'अभिनेक' नाटकात वार्ताचा वध आणि मुश्रीनाला राज्याभिनेक इथपासून रावणाचा वध, सीतेचे अग्निदिग्ग आणि तिथेच रामाच्या अभिनेक हा महाकाव्यातील कथाभाग सहा अक्षात माडलेला आहे. 'प्रतिमा' नाटकात रामाचा राज्याभिनेक कैकेयीच्या मार्गांमुळे त्रिभुक्तला इथपासून सुरवात करून जवळजवळ सर्व रामकथा सात अंकात गुफ्टेरी आहे. असे असूनही एका मध्यवर्ती सूत्रात कथानक गोविधाने आणि नाटकाची रचना कौशल्याने केल्यामुळे 'प्रतिमा' नाटकाला एक दर्जा प्राप्त झाल्या आहे. 'अभिनेक' नाटक त्या मानाने कर्मा प्रतीचे आहे आणि रामकथेला नाट्यरूप देण्यापरीकडे आणि रावण व वाली याचे स्वरुपाचि नया महानुभूतीने रगिन्यापलीकडे 'अभिनेक' नाटकात विशेष काही नाही.

महामारतानीठ कथानकावर रामाची सहा नाटके आहेत. 'पञ्चरात्र' सोडल्यास बाकीची मने एकाची आहेत. पाडवाचा अज्ञातवास आणि उत्तर-गोव्रहण या कथाभागाच्या पार्श्वभूमीवर, दुर्योधन यज्ञप्रसंगी द्रोगाना गुरुदक्षिणा म्हणून पाटवाचे राज्य परत करण्याचे मान्य करतो, पाच रात्रीत पाडवाचा तपास लागला तरच हे आश्वासन पुरे करण्याची अट शत्रुनी घालतो, निराटावर स्वारी करण्याची मसजल भीष्म सुचवितात, आणि या निमित्ताने पाडवांचा शोध लागतो, दुर्योधन आपले वचन पूर्ण करतो : असे कथानक 'पञ्चरात्र' नाटकात तीन अंकांमध्ये माडलेले आहे. या नावीन्यपूर्ण माडणीमुळे महामारतानीठ युद्धच अस्तिनात नमन्यागारने झाले आहे ! 'दूतवाक्य' मध्ये श्रीकृष्णशिष्टांका प्रसंग आहे. अभिमन्यूचा मृत्यू झाल्यावर पुन्हा एक समेटाचा प्रयत्न म्हणून घटोत्कचाला दूतरूपाने कौरवाकडे पाठविण्यात आले अशी रीतत कल्पना करून भागाने 'दूतप्रत्येकच' या एकाकिनेची रचना केली आहे. भीमाने गदायुद्धात दुर्योधनाच्या माड्या भन्न केल्यावर, दुर्योधन अंतिम क्षणाचे अवयत बोलते, करुण आणि उदात्त चित्र 'ऊरुभग' ना.

आहे. 'कर्णभार' मध्ये कर्णाचे त्याच्या मृत्यूपूर्वीचे दर्शन आहे आणि कवच कुंडलहरणाच्या प्रसंगाभोवती हे चित्र उभे घेतल्याने दुर्योधनाप्रमाणेच कर्णाचे शोकात्म आणि उदात्त व्यक्तिमत्त्व येथे प्रकट झाले आहे.

'मध्यमव्यायोग' या एकाकियेत महाभारताच्या कथेची पार्श्वभूमी घेऊन भीम आणि घण्टेकच याची अकल्पित भेट, दोघाचे युद्ध आणि त्याची परिणती म्हणून भीम आणि हिडिम्बा याचे पुनर्मीळन असा कल्पित प्रसंग मोठ्या नाट्यपूर्ण रीतीने रंगविलेला आहे.

उरलेले 'बालचरित' हे नाटक वृष्णाच्या जालजीवनावर असून वृष्णाजन्मा पासून कमवधापर्यंतची कथा येथे पाच अंकात मांडलेली आहे.

का लि दा स

'रघुपथ' आणि 'कुमारसमर' ही महाकाव्ये, 'ऋतुसंहार' आणि 'मेघदूत' ही सटकाव्ये, आणि 'मालविकाग्निमित्र', 'त्रिक्रमोर्वशीय' आणि 'अभिज्ञानशाकुन्तल' ही तीन नाट्ये लिहून कर्ण आणि नाटककार या उभय नात्यांी सहृदय साहित्यात काळिदासाने जे स्थान मिळविले आहे ते अपूर्व आहे. माव-दर्शन आणि जातिपाराचे सहजाल्लिय यात काळिदास एतोगर अद्वितीय आहे. त्याच्या विरयी वैयक्तिक माहिती काहीच मिळत नाही. त्याचा कालही निश्चित नाही. परंतु ई. पू. पहिले शतक किंवा ई. स. चे तिसरे-चवथे शतक (गुप्तकाल) यापैकी एक काल रीकारण्यास्तपन संशोधनाची दिशा आता निदिचत झाली आहे.

गृहार हा काळिदासाच्या साहित्याचा रंगयिम्नय आहे. परंतु तिन्ही नाटकांी त्याने प्रणयाचे दर्शन वेगवेगळ्या रीतीने घडविले आहे. दरबारी भेट म्हणून आलेल्या मालविका नादाच्या सुंदर लक्षण सुीतर अभिनिनाने प्रेम जडणे. त्याच्या राण्या धारिणी व इरावती या प्रणयाच्या माहुरिक त्रिरोष करणत

श्रीका ही रावकन्या आहे हे कटून येणे, आणि विवाहाने ही नाटककथा पूर्ण
ने 'मालिकासिद्धि' नाटकाचा विषय अशा रीतीने प्रेममीलन आहे. उर्वरी
णि पुनरया, दुष्यन्त आणि शुमुन्त, यांच्या पुरातन कथा कालिदासाच्या
न्या दोन नाटकांचा विषय झालेल्या आहेत. या दोन्ही कथांत मीलन, विरह
णि पुनर्मिलन अशा अवस्थानंभून परिणत होणाऱ्या प्रणयाने दर्शन घटून
िदासाने प्रणयविषयाला एक निष्कण आर्तता आणि उत्कृष्टता आणलेली
ाहे. ही दोन्ही कथानके बहुतेकाना परिचित असतीलच.

गू ड क

संस्कृत साहित्यातील 'मृच्छकटिक' या अणुवारण नाटकाचा कर्ता मूद्रक
ही संतकथानेचे खेपुन गेलेली एक धूसर व्यक्ती आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेत
मूद्रकाची जी माहिती आहे ती अद्भुत आहे. हा ब्राह्मण राज अनेक राजे
व कला यात पारंगत होता; त्याने अश्वमेध केला; वयाला शंभू वर्षे व दहा
रिक्त झाल्यार त्याने अग्निप्रवेश केला; त्याला शिवाचे वरदान होते : इत्यादि
माहिती मूद्रकाचे व्यक्तिमत्त्व निश्चिंत करायला उपयोगी नाही. त्यामुळे अय-
कर्तृत्व आणि काल हे दोन्ही प्रश्न अनिर्णीतच आहेत. ज्या रामिल-सोमिल या
वेडीने 'मूद्रककथा' लिहिली त्याच्यातील सोमिल (सौमिलक) कवीचा उल्लेख
कालिदासाने केला आहे. पुढील टण्डी, बाण, इत्यादि सहाऱ्या-सातऱ्या शतका-
ट्या लेखकांना मूद्रकाचे अद्भुत व्यक्तिमत्त्व माहीत आहे. आठऱ्या शतका-
ट्या बामनाने आपल्या साहित्यशास्त्रात 'मृच्छकटिका'चा उल्लेख केला आहे.
तेव्हा मृच्छकटिकाचा काल कालिदासपूर्व आणि कालिदासापसून सहाऱ्या-सातऱ्या
शतकापर्यंत दरम्यान खुटेवरी आहे इतकेंच म्हणता येते.

जगाच्या 'चातक' नाटकाने मृच्छकटिकाशी असलेले साम्य निर्विवाद
आहे. मात्र या दोन नाटकांच्या परस्परसंबंधाबाबत एवढाक्यता होण्याची
लक्षणे दिसत नाहीत. एक गरीबी 'चातक' नाटकातल्याप्रमाणे चातकाने
आणि कर्तव्याने यांच्या प्रणयाची कथा केवळ मृच्छकटिक नाटकात नाही.
एक साम्यता आणि त्या निमित्ताने दुष्ट पात्र रावनाच बघ हीजून आर्यकाची

राजगादीवर स्थापना हा राजकीय कथाभाग प्रणयकथेशी वेमालूम जुळविला गेला आहे कारण, मदनिका आणि शर्विलक यांच्या प्रणयकथेचे जे उपपत्त्या नक येथे आहे, त्यातील शर्विलक हा राजकीय क्रांतीचा नेता आहे, आयकाची वदिवासातून मुक्ता आणि पालकाचा वध या घटनांचे कर्तृत्व त्यांच्याकडे आहे चारुदत्ताचे भवितव्यही या राजकारणाशी गुंतलेले आहे, कारण सुररूपपणे पळून जाण्यासाठी चारुदत्ताने आर्यकाला आपली गाडी देऊन एका टोपीने राजद्रोहाचा अपराध केला आहे कथानकाची ही गुतागुत 'चारुदत्त' नाटकात नाही मृच्छकटिक नाटकाची वीण अग्नी तिहेरा आहे. अर्थात मुरय कथ चारुदत्त आणि वसतसेना यांच्या प्रणयाचीच आहे आणि मातीच्या गाडीच (मृद् शकटिका) प्रसंग योजून नाटककाराने या प्रणयमीलनाचे एक प्रतीक नाटकाच्या नावातच उभे केले आहे.

ह र्प

'प्रियदर्शिका,' 'रत्नावली' आणि 'नागानन्द' या तीन नाटकांचा कर्ता हर्ष म्हणजे प्रतिष्ठान व कान्यकुब्ज यांचा राजा, बाणमंत्राचा आश्रयदाता, सम्राट श्रीहर्षवर्धन शिलादित्य (ई. स. ६०६-६४८) होय, हे स्वीकारायला अडचण यादृ नये प्राचीन भारतातील राजे वेवळ कलाना आश्रय देणारे नव्हते, रत्न कलावतही होते, असे इतिहासावरून स्पष्ट दिसून येते.

हर्षाची पहिली दोन नाटके उदयनकथेवर आधारलेल्या चार अग्नी 'नाटिका' आहेत. दोन्हीत उदयन हा नायक, वासवदत्ता ही त्याची महाराणी, वसतक हा राजाचा मित्र विद्वपक, ही पात्रे आहेत. योगायोगाने अत पुरात आलेल्या एका तरुण मुनीवर उदयनाचे मन जडले, वासवदत्ता साहजिकच चिडते, या मुलाचा वदिवासात दाफते विद्वपक राजाची व त्याची भेट घडून आणण्याची कामी युक्ति योजतो या मुली राजकन्या व वासवदत्तेच्या चुलत किंवा मावस रहिणी अमल्याचे कळून येते, आणि वासवदत्ता त्यांना उदयनाशी विवाह करायला समती देते, असा कथाभाग या नाटकात आहे. तपशीलाचा थोडा परक रचनेम ये अर्थान् आहे. आरण्यिका किंवा प्रियदर्शिका ही राजा दृढवर्मा याची मुलगी. उदयनाशी तिचा विवाह चहावयाचा असतो पण कलिंग राजा दृढवर्मावर हल्ला

करून त्याला पदच्युत करतो. राजकन्या विध्यनेतूच्या आश्रयाला येते; व मराठ्यांच्या परामर्श करतो; आणि अशा योगयोगाने, लुटीच्या बरोबर आरग्यिका उदयनाच्या अन्तःपुरात येते. भुग्याच्या तामाने एकदा ती घानरली अग्न्या उदयनाच्या बद्दत अजाणता घाबत जाते आणि उधून या प्रणयाला आग्न होतो. दोघाची भेट घडून याची म्हणून विदूषक एक ढास रचतो. उदयनाच्या जीवनकथेवर रचलेले एक नाटक राजराज्यात व्हाण्याचे असते. आरग्यिका वासवदत्तेची भूमिका आणि तिची सखी उदयनाची भूमिका करणार असतात. विदूषकाच्या कारवाईने उदयनाला राजाच्या भूमिनेत आरग्यिकेला भेटायला मिळते ! पण विदूषक नाच्युहाच्या जरात झोपेत हे गुपित बटवले आणि चिडलेली वासवदत्ता विदूषक व आरग्यिका दोघाना त्रिवासात टाकते. आरग्यिका निराशेने विप घेते. वासवदत्तेला हे कळताच ती मंत्रविद्येन कुशल असलेल्या उदयनाला बोलवून आरग्यिकेचे प्राण वाचविण्याची यत्न करते. पुढे लग्न आरग्यिका ही दृढवर्माची कन्या प्रियदर्शिका असल्याचे कळते आणि वासवदत्तेचा सारा रोप मावळतो. 'रत्नाबली' नाटकातील सागरिका ही समुद्राराल वादळात जहाज फुटून बुडत असता हानी लागलेली असते. कामदेवाच्या उन्मत्त प्रसंगी उदयनाला पाहून ती त्याच्या रूपावर मोहित होते आपले प्रेम ती सखीजगळ घेऊन दाखविते व राजाचे चित्र काढून व्यक्त करते उदयन त्रागत ते चित्र पाहतो व शेजाग सागरिकेची प्रतिमा रेखाते. अचानक तसेच्यातील एक बानर मोकळे मुक्ते व त्यामुळे जी घमाल उडते त्यात सागरिका व उदयन याची भेट होते; आणि विजयातील सागरिका उदयन ती सागरिकेचे प्रणयाचे आलाप जनेच्या तसे प्रेम दाखविते ते राजाला पेकायला मिळाल्यामुळे परस्पर प्रेमाचाहि उगडा होतो. पुन्हा प्रेमिकाची भेट व्हावी म्हणून सागरिकेने वासवदत्तेचा पोशाख करून येण्याची सुती विदूषक रचतो. पण वासवदत्तेला हे कारस्थान कळते. सागरिकेने एवजी ती स्वतःच येते. उदयन तिलाच सागरिका समजून आपले प्रेम उघड करतो. वासवदत्ता चित्र निघून जाते सागरिका सन्तस्थळी उशिरा येते राजाराल प्रसंग पाहून ती गळफास घेत. राजा व विदूषक तिला वाचवतात पण ती वासवदत्ता असावा असा त्याचा समज होतो.

ती सागरिका आहे हे कळल्यावर उदयनाला आणगी आनंद होतो याच वेळी सारा वामवदत्ता पुन्हा येते प्रणयाचा हा प्रकार पाहून वासवदत्ता इतकी चिडते की सागरिका व विदूषक या दोघाना बर्दिवान करून घेऊन जाते पुढे विदूषकाची मुटका होते सागरिका मात्र बर्दातच आहे या वेळी एक जादुगार येतो व आपले अद्भुत प्रयोग करून दाखवितो राजवाड्याला आग लागते सागरिका आत अडकलेली आहे हे लक्षात येऊन वासवदत्ता घाबरते उदयन एकदम आगीत उडी घेतो जरा वेळाने सवाना कळून येते की ही आग जादुगाराचीच माया होती आणि हा जादुगारही यौगधरायणाने मुद्दाम आणलेला होता उदयनाचा विवाह सिंहलद्वीपच्या राजक्येशी व्हावा व दोन राजांचे सख्ये जुळून उदयनाचे वैभव वाढावे अशा इच्छेने यौगधरायणाने हा सारा बनाव घडवून आणलेला असतो राजकन्या लवकरून उदयनाकडे येत असता ममुद्रावराल वाट्यात नाहीशी झालेली असते सागरिका म्हणजेच ही राजकन्या रत्नावली हा उलगडा शेवटी होताच, वासवदत्ता आपल्या बहिणीचा हात उदयनाच्या हाती आनटाने देत या दोन्ही नाटकांची रचनाकृती कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र' नाटकानारूपीच आहे 'प्रियदर्शिका' पेशा 'रत्नावली', रचना आणि काव्यमय शैली या गुणात पुष्कळ उजवी आहे

'नागानन्द' नाटक या दोहोहून सर्वस्वी भिन्न आहे विद्याधराचा राजपुत्र जीमूतवाहन आणि सिद्धाचा राजपुत्र मित्रावसू यांची बहीण मलयवती याच्या प्रणयविवाहाची कथा तीन अंकात वर्णिली आहे दोघांचे प्रेम जवळ पण एकमेकांची नावाने ओळखत न झाल्याने थोडा घोसळा उडतो मित्राव आपली बहीण जीमूतवाहनाला देऊ करतो तीच आपली प्रियसी हे माही नसल्याने जीमूतवाहन नकार देतो मलयवती आपला अव्हेर साळा असे पाहू प्राणयाग करू पाहते, परंतु काही त्रिपरीत होण्यापूर्वी सारा उलगडा होतो आणि हे लग्न लागते. विवाहानंतरचा विरं चेटी विदूषक याच्या थडामस्करित एक प्रसंग तिन्या अंकात आहे त्यात नायकही सहभागी होता नाटकाचे पुढील दोन अंक एका वेगळ्याच कथाचा प्रवाह आणून साडतात मित्रावसूसारं हिंस्त असता जीमूतवाहनाला नागच्या प्रेतांचे दोग दिसतात हे गरुडाचे मळी

अहित असे त्याला कळते रीत एक रळी गरडास घावा लागतो हे समन्यावर त्या दिग्दर्शीचा रळी म्हणून नियोजित नागाएरजी आपले शरीर अर्पण करण्याचे जीमूतनाहन ठरवितो आपण राजपुत्राचा रळी घेतला हे गरडाच्या लज्जान येते पण ते उशिरा; जीमूतनाहनाचे आईनडील, त्याची पत्नी तेथे येतात, पण तोवर जीमूतनाहन मृत्युमुग्गी पडलेला असतो. या मयाण शोकान्ताला कलापणी मिळते देवी गौरीच्या कृपेमुळे. ती जीमूतवाहनाला जिवंत करते, मग अमृताचा वर्षाव होऊन मेलेले नागही जिवंत होतात गरड आपले घैर फिरवून जाण्याचे आश्वासन देतो नागाना आनंद हातो

विशाखदत्त

विशाखदत्त हा महाराज भान्करदत्त याचा मुलगा आणि सामन्त बटे वरदत्त याचा नातू राजपराण्याशी सख आणि दोन पिढ्यात सामन्तापासून महाराज पदवीपर्यंत चढलेले वैभवं या गाथी विशाखदत्ताच्या अगजत राजकीय ज्ञानाच्या द्योतक म्हणता येतील त्यामुळे 'मुद्राराक्षस'सारक्या राजकीय नाटक त्याने लिहिले हे स्वाभाविक वाटते

नाटकाच्या भरतनाक्यात एका राजाचा उल्लेख आहे. तो चन्द्रगुप्त असल्यास गुप्त घराण्यातील दुसरा चन्द्रगुप्त (इ. स. ३७५-८१३) या राजाचा समकालीन तो असावा असे एक मत, हा उल्लेख अश्वमेधना असा असल्यास मौर्या वशातील (इ. स. ७ वे शतक) किंवा काश्मीर वशातील (इ. स. ९ वे शतक) अश्वमेधनाचा समकालीन तो असावा, अशी पर्यायी मते विशाखदत्ताच्या कालसमधी आहेत या कालखंडातील प्राचीन काठ नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने अविश्व अनुकूल वाटते

हे सात-अशी नाटक चन्द्रगुप्त मौर्यांच्या कथानकावर आधारलेले असतं तरा राजकीय डावपेच आणि चाणक्य व नन्दाचा अमात्य राक्षस या दोघा राजा कारणेपुरघर पुरापाचा नैदिक सख हा त्याचा तरा विषय आहे. नन्दविनाशाचा सुद्ध घेण्यासाठी राक्षस चन्द्रगुप्ताचा नाश घडून येईल असे अनेक डाव योजने. पण ते सर्व त्याच्या अगलटी येतात. चाणक्य आपल्या अफाट

बुद्धिमत्तेने आणि चतुर हेरांच्या साहाय्याने राक्षसांच्या राजकीय मसलतीला आवूनच सुरंग लावतो. राक्षसाची अगठी त्यांच्या हाती येते; तिचा उपयोग करून तो एक कपटलेख लिहवून घेतो; आणि या पत्राच्या साहाय्याने मलयकेतू व राक्षस यांच्यात कायमची फूट पाडून, चन्द्रगुमावर हल्ला करण्यासाठी राजपुत्र मलयकेतू व इतर पाच राजे यांनी जे संयुक्त दळ उभारले असते व ज्यांच्या हालचाली राक्षसाने काळजीपूर्वक योजित्या असतात, त्या दलाचाच विध्वंस करून टाकतो. राक्षसाला कोडीत पकडण्यासाठी, चन्द्रगुमाशी पोट्टे माडण करून, चन्द्रगुप्त आणि चाणक्य यांचा वेवनाव झाला अशी सोटी वार्ता जशी त्याने प्रसृत करून ठेवलेली असते, त्याचप्रमाणे राक्षसाचा परममित्र श्रेष्ठी चन्दनदान, ज्याच्या घरी राक्षसाचे कुटुंब गुप्तपणे राहिले असते, त्याच्यावर राजद्रोहाचा आरोप ठेवून त्याला सुळी देण्याचे नाटक चाणक्याने रचले असते. राजधानीवर हल्ला करण्याचे वेत फसत्यावर राक्षस आपल्या मित्राचे प्राण वाचविण्यासाठी बघण्यानी येतो; आणि मित्राचे प्राण वी चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद असा पैच राक्षसापुढे टाकून, चाणक्य शेवटी राक्षसाला जिंकतो आणि चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याच्या गळी अडकवून स्वतः निरिच्छ वृत्तीने पण आपली सर्व प्रतिज्ञा पूर्ण झाली या समाधानात तपस्येसाठी निघून जातो. मुद्राराक्षसाचे हे कथानक म्हणजे ऐतिहासिक प्रसंग, राजकीय मसलती, तात्त्विक वादसंवाद आणि चाणक्याचे बुद्धिवैभव यांचा एक अपूर्व संगम आहे.

भट्टनारायण

‘वेणीसंहार’ नाटकातील अवतरणे वामन आणि आनंदवर्धन यांच्या ग्रथात आढळतात. तेव्हा भट्टनारायणाचा काल ई. स. ८०० च्या पूर्वीचा आहे यात शका नाही. ई. स. दहाव्या शतकाच्या अखेरीस लिहिलेल्या ‘दशरूप’ या नाट्यविषयक ग्रथात ‘वेणीसंहार’ आणि ‘रत्नावली’ यांचा उल्लेख शास्त्रप्रणीत नमुनेदार नाट्यरचना म्हणून झालेला आहे.

ई. स. आठव्या शतकाच्या मल्यावर बगालच्या आदिसर या राजाने काव्य-सुब्बहून पाच ब्राह्मणाना पोलाविळ, त्यात भट्टनारायण होता अशी एक दंतकथा

वगलच्या राजवराण्याच्या इतिहासात प्रचलित आहे (हा आदिगर मगधाचा आदित्यसेन असल्यास हा काल ई. स. सातव्या शतकाचा उत्तरार्ध); भद्रनारायणाचा राजवशाशी संध असल्याचे त्याच्या 'मृगराजलक्ष्मण' या त्रिदशरुन दिसते असे काहींचे म्हणणे आहे. याच घराण्यात सुप्रसिद्ध टागोर घराणे जन्माला आले या सर्व दत्तकथा आहेत येवढे मात्र लक्षात ठेविले पाहिजे

भामाची नाटके सोडली तर महाभारताच्या कथानकावर रचलेले मोठे नाटक असं 'वेणीसहार' हेच आहे. द्यूतातील अपमानाने द्रौपदीने आपले ळस मोकळे सोडले आणि भीमाने दुर्योधनाच्या रक्षाने माणलेल्या हातानी द्रौपदीची वेणी बाधली (सहार = सयमन) आणि कौरवावर सुड उगविला अशी कल्पना करून भारतीय युद्धाची कथा येथे सहा अकांत माडली आहे. समेटाचा प्रयत्न, श्रीकृष्णशिष्टाई, इथपासून भीम दुर्योधनाच्या गढायुद्धपर्यंतचा आणि युधिष्ठिराच्या राज्याभिषेकापर्यंतचा तपशील नाट्यकथेत साहजिक आला आहे. वेणीमुळे झालेल्या सहाराचे (सहार = विनाश) चित्र नाट्यमय करण्यासाठी वीर, दृगार, हास्य, अद्भुत आणि विरोध, करुण अशा त्रिभिध रसाची योजना लेखकाने पद्धतशीरपणे केली आहे. ही रचना परंपरेत फार लोकप्रिय झालेली दिसते परंतु मुळात नाट्यापेक्षा महाकाव्याला अनुकूल असलेली ही कथा शास्त्रनियमाच्या चौकटीत चपलरूपणे बसविली असली तरी हे नाटक प्रथम श्रेणीचे नव्हे.

भवभूति

भवभूति हा कृष्ण यजुर्वेदी तैत्तिरीय शाखेचा काश्यपगोत्री ब्राह्मण ह्या घराण्यात अग्रिहोत्र होते, सोमपानाचा अधिकार होता. राहण्याचे स्थान (त्रिदशातील) पद्मपुर. उदुम्वर हे याचे आडनाव. भवभूतीचा आज्ञा भद्र गोपाल, बडील नीलकण्ठ, आई ज्ञातूकर्णी श्रीकण्ठ आणि भवभूति (=शिवाचा प्रसाद, मम्म) ही दोन्ही त्याची विरुदे असावीत असा एक तर्क आहे. भवभूति अत्यंत व्युत्पन्न होता. त्याच्या गुरूचे नाव ज्ञाननिधी विद्वत्ता आणि कवित्व याचे असाधारण मीलन भवभूतीच्या व्यक्तिमत्वात दिसते.

कान्यकुब्जच्या यशोवर्मा राजाच्या पदरी ' गडडवहो ' या प्राञ्ज मरा-

काव्याचा (ई. स. ७३६) कर्ता वाकपतिराज आणि भवभूति दोघे होते असा कट्टहणाने उल्लेख केला आहे यात सत्याश असल्यास ई. स. च्या सातव्या शतकाची अखेर आणि आठव्या शतकाचा आरम्भकाल या दरम्यान भवभूति होऊन गेला असे म्हणता येईल भवभूति कालिदासानंतर झाला यात वाड नाही; राजशेखर आणि वामन यांनी भवभूतीचा उल्लेख केल्याचे दिसते या साहित्यिक सप्रधाशी बरोबर कालगणना (ई. स. चे सातवे-आठवे शतक) जुळण्या सारखी आहे.

भवभूतीचे पहिले नाटक 'महावीरचरित' आणि शेवटचे तिसरे 'उत्तर-रामचरित' ही रामायणावर आधारलेली आहेत. दुसरे 'मालतीमाधव' धातपनिक आणि सामाजिक असे दहा-अर्वा 'प्रकरण' नाटक आहे मालतीचा पिता पद्मावतीच्या राजाचा अमात्य भूरिवगू, माधवाचा पिता त्रिदुर्मराजाचा अमात्य देवरात, आणि आता बुद्धामिणुणी झालेली कामन्दनी हे तिचे साहाय्यायी आपापल्या अपत्याचा निराह घडून याग असे भूरिवगू आणि देवरात यांचे दरले होते. त्याप्रमाणे कामन्दनी मालती-माधव यांचा परिचय घडवून आणून विवाहाचे जुळविते. परंतु पद्मावतीच्या राजाचा नर्ममुहूर्त नडून याच्या मनात मालतीशी लग्न करण्याचे असल्याने व राजाने त्याला अनुकूलत दग विल्याने मोठीच अडचण निर्माण होते. कापालिकाची अद्भुत शक्ती मनाडन करून अडचणीचा परिहार करावा असे योजून माधव स्वयंरिराचे मग अर्पण करण्यासाठी स्मशानात येतो. तेथे अधोराघण्ट आणि कपातुण्टल यांनी चामुटेला घळी देण्यासाठी मालतीला पळवून आणले असते. तिची मुक्ता अघोर घण्टला मारून माधव करतो. इकडे माधवाचा मित्र मकरन्द याने नटनाची बहीण मद्यन्तिका हिला वाग्याच्या हडबानून वाचविते अगते व त्यांचे प्रन पुढे असते. कामन्दनी मकरन्दाच्या मदतीने नटनाला पसविण्याचा वेग यान्त. विनाहापूर्वी मालती देवीच्या दर्शनाला आनी अमना, मकरन्द कपूचा पाशाग करून तिची जगा घेतो, ही 'कपू' नटनाचा धिगार करते. मद्यन्तिका आगच्या मावानदल रददनी करायला येते तेव्हा ही कपू म्हणजे आपला प्रियकर ते निला पडून येते; पुढे दोघेही पडून जातात. राजाचे शक्ति त्याग पाडल्याग

करतात; पण माधव विलक्षण पराक्रम करून सैनिकांचा पराभव करतो. ह्या दृश्याचे साहस व पराक्रम पाहून राजा मालती माधवाच्या विवाहाला समती देतो. मधील धमालीच्या वातावरणात कपालमुष्टलेने अघोरघण्याच्या दधाचा सूड घेण्यासाठी मालतीला पुन्हा पळवून नेले असते. मालतीच्या नाहींमे होण्याने सर्व शोकमग्न होतात, माधव आत्महत्येस उद्युक्त होतो; पण कामन्दकीची दिव्या सौदामिनी मालतीची सुटका करते आणि सर्व आनंदीआनंद होणे.

‘महाशरचरित’ नाटकाने रामाच्या विवाहापासून तो रावणवध आणि अयोध्येत राज्याभिषेक श्यपर्यंतच्या सर्व घटना सात अंकांमध्ये वर्णिल्या आहेत. रावणाचे वैर हा मध्यवर्ती धागा कल्पून राम व परशुराम यांचे द्वंद्व, शूर्पणखेने मथुरेच्या वेपान जाऊन कैकेयीचे मन कटुपित करणे, विभीषणाचा यार्नी आपल्या राज्यातून वाट देत नाही म्हणून रामाने त्याचा वध करणे, या घटना रावण व त्याचा मंत्री माल्यवन्त यांनी रामाचा सूड उगाडण्यासाठी केलेल्या कारस्थानाचे भाग आहेत असे भवभूतीने दाखविले आहे. परंतु नाट्यदृष्ट्या ही रचना यशस्वी झालेली नाही. ‘उत्तरामचरित’ नाटकाने मात्र भवभूतीची प्रज्ञा परिणत झालेली स्पष्ट दिसते. एकीकडे सीतेपरील नितान्त प्रेम आणि दुसरीकडे राजकर्तव्य या द्वंद्वाने रामाची भूमिका मांडून, राम आणि सीता यांच्या हृदयाची आंगोळने दर्शविण्यावर भवभूतीने भर दिला आहे. आणि सीतात्यागाचे नाटक गर्माकाच्या रूपाने नाटकात दाखवून, एकीकडे लोड-प्रमादाचा उधळपणा जसा विदारक रीतीने उभड केला आहे, तसेच राम व सीता यांचे मीलन घडवून आणून कथेच्या मुक्कान्तादरार दाम्पत्यप्रेमालाही न्याय्य साफल्य मिळवून दिले आहे. भवभूतीचे पहिले नाटक नाट्यदृष्ट्या फसले; ‘मालतीमाधवा’त चातुर्य आहे, पण कारागिरीचा भाग अधिक आहे; ‘उत्तर-रामचरित’ने मात्र कविहृदयाचा नाटककार म्हणून कालिदासाच्या जवळचे स्थान भवभूतीला प्राप्त करून दिले.

मु रा रि

मौद्गल्यगोत्री वर्धमाक (वर्धमान) आणि तनुमती यांचा हा मुलगा.

याने स्वतःच 'बालवाल्मीकि' म्हणवून घेतले आहे भवभूतीचे अवतरण याने दिले आहे, कीथच्या म्हणण्याप्रमाणे 'हरविजय' या महाकाव्याचा कर्तारत्नाकर (ई. स. ९ वे शतक; मध्य) मुरारीचा उल्लेख करतो; दशरूपकात मुरारीचे एक अवतरण आहे; या सर्व सदभावरून ई स ९ व्या शतकाची अखेर आणि १० व्या शतकाचा आरंभ हा मुरारीचा काल ठरतो नर्मदातीरावरील माहिष्मती या गावी कलचुरी राज्याच्या अमलाग्राणी तो राहत असावा असे त्याच्या नाटकातील एका सदभावरून वाटते

'अनर्घराघव' या सात अंकी नाटकात राम-लक्ष्मण विश्वामित्राच्या आश्रमास जातात तिथपासून रावणवधानंतर ते अयोध्येला परत येईपर्यंतचा कथाभाग वर्णनात्मक पद्धतीने गोविला आहे भवभूतीचे अनुकरण करून राम-परशुराम यांची (पडद्याआड) शब्दाशब्दी, सूर्यणस्वेने मथुरेचा वेप घेणे, रघुवंश आणि महावीरचरित याचे अनुकरण करून रामाचा लक्ष्मणचा परत प्रवास आणि स्थलवर्णने, इत्यादि गोष्टी मुराराने नाटकात घातल्या आहेत पण कथा नकाला गूढमद्गता कुठे नाही, वर्णनाचा सोम इतका की एकेका अंकात ८० पर्यंत श्लोक आहेत; आणि शेवटच्या प्रवासवर्णनाच्या अंकात तर ही श्लोकमर्यादा १५० पर्यंत गेली आहे निवेदन व वर्णन याच्या पसाम्यात नाट्य पार एत झाले आहे मुरारीत अमले तर काव्यगुण आहेत असे पारतर म्हणता येईल

रा ज शे र

प्राचीन महाराष्ट्रात 'यायावर' घराण्यात जन्म, द्रुंक् (शिवा दुरिक) हे शिष्याचे नाव; शीलवती आंडेचे नाव, आजचे नाव अकालखंड राजेंद्रराजे सरत विद्या जी भरपूर माहिती दिता आहे त्यावरून हे घराणे नानसत कवींचेच दिसते. चाहमान मित्रा चौहान (धनिय) वशातील अवन्तिमुन्डरीशी त्याचा विवाह झाला होता महोदय (बनोज)चा महदुपाल आणि त्याचा पत्र महीपाल

कालगण्डात राजगोखर होऊन गला असे प्रेच निश्चितपणे म्हणता येते. राजगोखराने रत्नाकर व आनंदवर्धन (इ. स ९ व्या शतकाचा मस्य) याचा उल्लेख केला आहे, आणि 'यशमिलक' चम्पूचा कर्ता सोमदेव (इ. स ९६०) याने राजगोखराचा उल्लेख केला आहे. हे सदर्भ वरील कालगणनेशी जुळते आहेत

राजगोखराच्या सहा ग्रंथांचा निदर्श आहे. पैकी 'हरनिलस' हे काव्य एतत चाले आहे, 'काव्यमीमांसा' हा कवी व काव्य यावर रचलेला शस्त्रग्रंथ आहे. यात अवन्तिमुन्दरीचा उल्लेख त्याने जागनाग आदरपूर्वक केला आहे. याचाच चार ग्रंथ नाटके आहेत

'शालरामायण' नाटकात दहा अक्षमये सत्रध रामायणकथा गोवण्याचा अत्राहाम राजगोखराने केला आहे. रावणाचे प्रेम हा मुख्य त्रिंदू कलून नाट्य रचना केली आहे. या अनुषंगाने रावणाच्या करमणुकीसाठी सीता विवाहाच्या गर्भनाटकाची योजना, गडुल्याच्या ताडात घोलून पोपट प्रसवून सीतेचे दर्शन, पुरुखाच्या घर्तीवर रावणाचा सीतेसाठी शोक, रामपक्षीयाना घाबरून सोडण्यासाठी सीतेसारखे दिवणारे वाहुलीचे मुडने समुद्रकाठावर फेकण्याचे माल्य धानाचे कारस्थान, असे काही प्रसंग योजलेले आहेत परंतु नाट्याचा अभाव आणि सुमारे साठेसहस्र श्लोक यानी या रचनेचे दारिद्र्य उघडे केले आहे. 'शालभारत' किंवा 'प्रचंड-पाण्डव' नाटकात द्रौपदीचे स्वयंवर आणि दूत प्रसंग आहे. हे नाटक अपूर्ण राहिले आहे, ही साहित्यदृष्ट्या कृपाच म्हटली पाहिजे. 'कर्पूरमजरी' हे चार अक्षी सडक केवळ प्राकृतात असून ते अवन्ति मुदरासाठी लिहिले असा उल्लेख आहे. या आणि कलचुरा युवराजासाठी रचलेल्या 'निद्धशालमञ्जिका' या चार अक्षी नाटकेनाच निरय राजगोखरी प्रणयकथा हाच आहे. राणीच्या पदरी असलेला तांत्रिक भैरवानन्द राजारणाच्या पुढे एक कर्पूरमजरी नावाची मुद्रा उभी करतो. राणी तिला आपल्या अन्तःपुरात घेते. राजा चण्डपाल याचे तिच्यावर प्रेम व्रमते आणि कर्पूरमनराहा पत्रद्वारे आपले प्रेम व्यक्त करते. राणाच्या लक्षात हे येताच ती कर्पूरमनराला नदिवासात व्हेवते. निष्क आणि दासी या प्रमप्रकरणी साहाय्य करतात तुरुगापर्यंत एक

भुयार राणून प्रेमिकाना भेटण्याची सोय करण्यात येते. ही चोरटी भेट उघडकील येऊन भुयाराचे जागेतील तोड बट घेत्यावर चामुडेच्या मूर्तीमागे दुसरे भुयार तयार करण्यात येते. शेवटी ही कर्पूरमजरी राजकन्या असून राणीची चुल्ल बहीण आहे आणि तिच्याशी विवाह झाल्याने राजाचे वैभव वाढणार आहे असे कळल्यावर या प्रेमप्रकरणाची सांगता होते. 'विद्वशालभञ्जिका' नाटिकेत नायिका राजाच्या प्रथम स्वप्नात येते आणि नंतर शालभञ्जिका म्हणजे कोरीव पुतळ्याच्या रूपाने दिसते. वस्तुतः हे दर्शन मनी भागुरायण याने मुद्दाम घडवून आणलेले असते कारण या नायिकेशी, म्हणजे लाटदेशचा चन्द्रवर्मा याची कन्या मृगाकलेखा हिच्याशी, नायक विद्याधरमह्ला याचा विवाह साम्राज्य वृद्धीला कारणीभूत होणार असतो. मृगाकलेखा विद्याधरमह्लाकडे मुलाच्या वेपाने येते. या मृगाकवर्मा नाम धारी मुलाशी युन्तलकन्या कुशल्यमाला हिचा विवाह करावयाचा राणीचा वेत असतो. पण राणीची मानलेली बहीण मेरला ही विदूषक चारायण याची भद्रा करण्यासाठी त्याला लग्नाचे आमिष दाखवून त्याचा विवाह एका स्त्रीवेपधारी नोकराशी लावून देते. विदूषक चिड्डन मेरले वर गूड उगविण्यासाठी एका दासीला झाडाआड लपवून 'मेरला ब्राह्मणाच्या पायाग्याटून गेली नाही तर लीफरच मरण पावेल' असे भविष्य वर्तविले; राणी व मेरला याना ही भविष्यवाणी खरी वागते आणि मेरला त्याप्रमाणे विदूषकाच्या पायाग्याटून गेल्यावर हा सर्व प्रकार तो उघड करतो ! याचा बदला घेण्यासाठी राणी मृगाकवर्मा या मुलाशी राजाचा विवाह घडवून आणते. पण मग चन्द्रवर्म्याला मुट्या झाल्याची बातमी येते आणि मृगाकलेखेला (मृगाकवर्मा या) पुरुषरूपाने बावण्याची उर उरत नाही ज्या मुलाशी राजाचे लग्न लागते ती वस्तुतः मृगाकलेखा आहे व राणीची बहीण आहे, हे समवून येते त्यानुषंगे राजाला मृगाकलेखा आणि कुशल्यमाला या दोन्ही मुर्ती एकाच घेळी प्राप्त होतात. या शेवटी नाटिकात प्रसंगाचा काही बदल असला तर हर्षाच्या उदयन-नाटिका आणि काव्यशास्त्रे 'मानविकाश्रित्त' यांम आचरणासह गाचा स्वट दिवल्याशिवाय राहात नाही.

वि ल्ह ण

विल्हणाची 'कर्णमुंदरी' ही चार-अर्की नाटिका (ई. स. १०८०-९०), अनहिलराडचा चालुक्य राजा कर्णदेव त्रैलोक्यमहड (ई. स. १०६४-९४) याचा कर्णाट राजा जयदेवा याच्या मुलीशी झालेला विवाह दर्शविण्यासाठी रचलेली दिसते चालुक्य राजाचा विद्याधरकन्या कर्णमुंदरी हिच्याशी हेणारा विवाह साम्राज्यसूचक ठरणार असतो मंत्री कर्णमुंदराचा अन्तःपुरात प्रवेश करितो. राजा तिला प्रथम म्वप्नात, नंतर चित्ररूपाने पाहतो आणि प्रेमान पडतो. राणीला हे समजताच ती विरोध करते. कर्णमुंदरीचा वेप घेऊन ती स्वतःच सफेत्तम्यली येते; मग कर्णमुंदरीचा वेप दिलेल्या एका मुलाशी राजाचा विवाह करून आणण्याचा घाट घालते परंतु जागरूक मंत्री मुलाच्या जागी खऱ्या कर्णमुंदरीची योजना करतो येऊनच परकीय शत्रुवर विजय मिळाल्याची वार्ता येते आणि ही प्रेमकथा आनंदी वातावरणात संपते. कालिदास, हर्ष आणि राजनेतर यांच्या रचनेचे पडसाद येथे स्पष्ट ऐकू येतील.

ज य दे व

षेडिन्ड्यगोत्री (कीथच्या म्हणण्याप्रमाणे, बऱ्हाडातील कुडिनपूरचा रहिवासी) महादेव आणि मुमिना यांचा हा मुलगा ('भीमगोविन्द' रचणाऱ्या जयदेवाहून भिन्न) हा स्वतःला तार्किक म्हणवितो 'चन्द्रालोक' हा अल्कार-शास्त्रावरील ग्रंथ त्याचा दिसतो याचा काल अदाजे ई स १२०० किंवा तेरावे शतक याचे 'प्रसन्नराघव' हे सात अर्की नाटक रामकथेवरचे आठे नाट्यरचनेत जयदेवाने काही वेगळे प्रकार केले आहेत. सीता सतीपरोबर जागेत असता राम तिला पाहतो दोगेही वासनीलता आणि सहकारवृत्त याचा समागम वर्णन करतात आणि यानून त्याचे प्रेम व्यक्त होते. वाली-सुग्रीव यांचा सवर्ष यमुना व गंगा या नद्यांच्या समापणानून, सीताहरण गोदावरीच्या मुग्याने आणि धार्मी-वध, सुग्रीवसरय हे प्रसंग तुलसीदासाच्या मुखाने वर्णन केले आहेत रामाचा शोक दागून त्याला सात्वत देण्यासाठी, एका विद्याधराच्या मायाशक्तीने रावण व सीता यांच्या भेट व सीतेने, स्वप्न केलेल्या शिकार हे प्रसंग उभे केले आहेत.

सागराच्या भोवती अनेक नद्या व त्यांचा सवाद किंवा भाषण दाखविण्यात कल्पकता आहे, पण नाट्यरचनेला या दृश्याचा काही उपयोग होत नाही. साहित्यिक रचना आणि काव्यमय शैली येथे व्यावर्चक शैली समाधान मानावे लागते.

महादेव

कृष्णसूरीचा पुत्र, कौडिन्यगोत्री महादेव हा तजावरचा राहणारा (ई. स. १७ व्या शतकाचा मध्य). याच्या 'अद्भुतदर्पण' या दहा अंकी नाटकात रावणाच्या दरबारातील अगद-शिष्यांपासून रामाच्या अभिप्रेकापर्यंतची कथा आहे. महादेवकवीने जादूच्या आरशाची योजना करून त्यात लक्ष्मीला सर्व घटना रामाला दिसतात असे दाखविले आहे. नाटकाचे नाव या घटनेनेच सिद्ध झाले आहे परंतु आरशाचा उपयोग 'प्रसन्न राघव' नाटकातही आहे, त्यामुळे या दर्पण-योजनेत तसे नावीन्य नाही शिवाय, रावणाला महोदर नावाचा विदूषक जोडीदार देऊन रामकथेच्या चित्रणाचा मान्य सकेत (विदूषकाचा अभाव) लक्षात घ्यावे लागते आहे.

महानाटक-हनूमत्नाटक

हे नाटक दोन स्वतंत्र आवृत्त्यात उपलब्ध आहे : एक, मधुसूदनाने तयार केलेली बंगाली दहा अंकी, दुसरी दामोदरमिश्राची पश्चिमभारतीय चौदा अंकी. बंगाली आवृत्तीचे 'महानाटक' व पश्चिम भारतीय आवृत्तीचे 'हनूमत्नाटक' अशी नामाभिधाने आहेत. भोजाने ही आवृत्ती तयार करविली अशी दंतकथा भोजप्रबन्धात आहे. मूळ हे नाटक हनुमताने दगडवर कोरून लिहिले, पण या रचनेने वात्मीकीच्या कवित्वाला आवरण पडून नये म्हणून हनुमताने हे नाटक समुद्रात बुडविले. पुढे समुद्रातून काही कोरलेल्या शिला सापडल्या; त्यांच्या आधारे भोजाने दामोदरमिश्राकडून या नाटकाची जुळवणी केली. या दंतकथेप्रमाणे दामोदरमिश्राच्या 'हनूमत्नाटका'च्या आवृत्तीचा काल भोजानेच्या पार-कीर्तना, म्हणजे ई. स. च्या ११ व्या शतकाचा प्रथमाध, हा ठरेल.

हे एक विलक्षण नाटक आहे. मधूसूदनाची आवृत्ती १० अर्की व ७२० श्लोकी आहे; दामोदरमिश्राची १४ अर्की, ५४८ श्लोकी आहे. हे नाटक सर्व सस्कृतत आहे; यात गद्य व सवाद नावापुरतेच आहेत; रगयुचना नाहीत; असख्य पात्रे आहेत, नान्दी आहे, पण प्रस्तावना नाही असख्य श्लोकांपैकी अनेक भयभूति, मुरारि, राजगैर इत्यादि नाटककारांच्या नाटकानून सरळ उचललेले आहेत. सवध रामकथेचे हे एकप्रकारचे नाट्याचे रूप असलेले पण वस्तुतः काव्यमय असे सकलन आहे. एडर्स यांच्या मताप्रमाणे हे 'दूताङ्गद' नाटकासारखे 'छायानाट्य' आहे; परंतु असा उल्लेख 'दूताङ्गद' नाटकाप्रमाणे या नाटकात कुठेच नाही; त्यामुळे हे सकलन असाथे हे मत गृह्यतेकानी स्वीकारले आहे. 'हनूमन्नाटक' या नावाच्या मागे केवळ दत्तकथा आहे. 'महानाटक' हे नाव केवळ वर्णनात्मक आहे. या नाटकाचा रस कर्ता माहीत नाही. एक विलक्षण रचना म्हणून सस्कृत नाट्यसृष्टीत या नाटकाचा उल्लेख करावा लागतो.



संस्कृत नाट्याचे मराठी अपतार

[या परिशिष्टात एक सकलन सादर करून आहे हे सकलन परिपूर्ण नाही पण असे सकलन एवढा होण्याची आवश्यकता होती ते झाल्यावर त्यातील चुकाची दुरुस्ती करणे आणि नव्या माहितीची भर घालणे मुलभूत व्हाव

‘अ’ विभागात, संस्कृत नाट्याचे मराठी अनवाद समाविष्ट करणे आहेत श्री दाते यांच्या ग्रंथसूचीचा उपयोग करून, ती ती पुस्तक प्रयत्न पाहून, त्यात योग्य ती भर घालून ही यादी तयार केली आहे संस्कृत नाटककाराचे नाव, नाटकाचे नाव आणि काल असा अनुक्रम आहे अनुवादाची माहिती देताना लेखक, प्रकाशक, मुद्रण व प्रकाशनकाल असा तपशील एकत्र फल आहे

‘आ’ विभागात संस्कृत साहित्यावर आधारित मराठी नाटकाचे मकलन आहे येथे मूळ संस्कृत लेखकाचे नाव आणि प्रकाशनाचा काल असा क्रम आहे

‘इ’ विभागात संस्कृत नाटकाच्या मराठीत आधुन्याची यादी आहे येथे मराटकाचे नाव आणि प्रकाशनकाल लक्षात घेऊन क्रम ठेविला आहे

‘इ’ विभाग कवळ (माझ्या) सोयीसाठी बगळा करून त्यात मी वेगळ्या अनुवादाची व मराटनाची यादी दिली आहे

प्राप्त परिस्थितीत जी साधने उपलब्ध झाली त्याच्या आधारे जे शक्य झाले तेचढे केले आहे. या सक्लनातील चुका व उणिवा माझ्या नजरेस जाणत्यानी आणून द्याव्यात अशी विनती आहे.]

कालिदास

अभिज्ञानशाकुन्तल :

- (१) शाकुन्तल नाटक : परशुराम ब्रह्माळ गोडगोले;
ज्ञानप्रकाश [शिळाटाप]; पुणे; १८६१
[कालिदासकृत मूळ सस्कृत नाटकाचे मराठी
भाषांतर]
गद्यसद्यात्मक गोडगोले
शाकुन्तल नाटक : आवृत्ती २ री;
सी. ह. विपलूणकर, रामचंद्र मोरेश्वर साने;
ज्ञानप्रकाश; पुणे; १८९०
- (२) कालिदासकृत कृष्णशास्त्री राजवाडे; मुंबई; (?)
अभिज्ञानशाकुन्तल विनायक गोपाल घोसाळकर;
नाटक : गणपत कृष्णाजी छापखाना; मुंबई, १८६९
[मूळ सस्कृत व मराठी भाषांतर; सचिन]
- (३) महाकवी श्रीकालि- रामचंद्र भिक्काजी गुजीकर; मुंबई;
दासकृत अभिज्ञान- गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई; १८७०
शाकुन्तल नाटक : [विविधज्ञानविलसारातील]
- (४) कालिदासाचे महादेव चिमणाजी आपटे,
अभिज्ञानशाकुन्तल निर्णयमागर; मुंबई; एप्रिल १८८१
नाटक : [मीनेच्या चार घटका - भाग १ ला - यातील,
सटीक भाषांतर]
- (५) सनीत शाकुन्तल उद्यत पाडुरंग ऊर्फ अण्णा तिलोत्कर;
नाटक : आर्यभूषण, पुणे; २८ सप्टेंबर १८८१
[गद्यसद्यात्मक मराठी भाषांतर]

दुसरी आवृत्ती : १८८३;

... आवृत्ती : १९११;

नवी आवृत्ती : ग. वि. देव :

जगद्धितेच्छुः पुणे; १९१२

नवी आवृत्ती : आर्यभूषण, पुणे; १९२१; १९२९

- (६) डोगरैकृत संगीत वासुदेव नारायण डोगरे; मुंबई;
शाकुंतल : नारायण जगन्नाथ दातार; १८९०
आर्यभूषण; पुणे
[पहिर्या चार अंकाचे गद्यपद्यात्मक मराठी
भाषांतर]
- (७) संगीत शाकुंतल महादेव रामचंद्र साडविल्कर;
नाटक : भारतभूषण; पुणे; १९०५
[नवीन चालीवर]
- (८) संगीत मातंड नारायण आचार्य; नाडसूर (स भोर);
लघुशाकुंतल : मातंड नारायण आचार्य; नाडसूर; १९२१
जायंती छापखाना, दडोदे;
[पाच अंका]
- (९) महाराष्ट्र शाकुंतल : केशव विनायक गोडबोले; फल्टण;
केशव विनायक गोडबोले; फल्टण; १९२५
श्रीगणेश छापखाना, पुणे,
[कविकुलगुरू कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुंतल
नाटकाचे समवृत्त-समश्लोक मराठी भाषांतर;
प्रस्तावना : रा. द. रानडे]
- (१०) मराठी शाकुंतल : लक्ष्मण गणेशशास्त्री लेले
भा. ल. लेले, ४ बुधवार, पुणे १९२६
हनुमान प्रेस; पुणे
[महाकवी श्रीकालिदासविरचित अभिज्ञानशाकु-
न्तलाचे मराठी गद्यपद्यात्मक भाषांतर;
प्रस्तावना : वै. का. राजवाडे]

- (११) मराठी सरूप
शाकुंतल : वा. ल. अंतरकर; देवरूप;
: वा ल. अंतरकर, देवरूप (रत्नागिरी); १९२९
बल्लभ मुद्रणालय; रत्नागिरी
[महाकवी कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तलनामक
संस्कृत नाटकाचे तुल्यवृत्त मराठी भाषांतर]
- (१२) सर्वदमन
: रा. न. कीर्तने; पुणे
गो. पु. रानडे; १९४०
श्रीज्ञानेश्वर प्रेस; कोल्हापूर;
[शाकुन्तलाच्या कथानकाला आधुनिक साज;
परिचयलेखक : जे. ना. वाटवे]
- (१३) संगीत शाकुन्तला : ह. रा. महाजनी,
व्ही. जी. कुलकर्णी, लक्ष्मीनिवास,
टायकळवाडी, शिवाजी पार्क, मुंबई २८,
प्रथम प्रयोगाची तारीख १०-१०-१९५९
[शाकुन्तलाच्या देवळकृत भाषांतराचा उद्देश;
देवलाची पाच पदे घेतल्याचा उद्देश; पाच अंकांत
रूपांतर.]
- (१४) नाट्यरूप शाकुंतल : द. स. अन्नपकर;
स्कुल अँड कॉलेज बुक स्टॉल,
कोल्हापूर; नोव्हेंबर, १९५२
[दुट्टि मराठी रगावृत्ती; पदासह]
- (१५) अभिज्ञान-
शाकुंतल : श्री. चारुमती भागवत (अकोला);
: व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; जाने. १९६२
[मराठी अनुवाद]

मालविकाग्निमित्र

- (१) मालविकाग्निमित्र : गणेश सदाशिव लेले;
सरकारी विद्यागृहते;

- एज्युनेशन सोसायटीचा छापखाना,
मुंबई; १८६७
[कालिदासकृत नाटकाचे भाषांतर]
- (२) मालविकाग्निमित्र : वामन गणेश जोशी (वेळशीकर)
मुधाकर प्रेस; पेण; १८९३
[संस्कृत पुस्तकाचे भाषांतर, श्लोकांचे
पद्यरूप]
- (३) सगीत माल- बाळकृष्ण गंगाधर धर्दे,
विकाग्निमित्र नाटक : इंडियन प्रिंटिंग प्रेस;
मुंबई; १८९५
- (४) मालविकाग्निमित्र : श्री. चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; नोव्हेंबर, १९६१
[मराठी अनुवाद]

विक्रमोर्वशीय

- (१) श्रीकालिदासकृत विक्रमोर्वशी : भास्कर अनंतशास्त्री ताम्हनकर
(व गणेश अनंतशास्त्री अभ्यकर)
निर्णयसागर; मुंबई; आ. १ ली;
[मराठी भाषांतर] १८७२
- (२) विक्रमोर्वशी नाटक : (या संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर);
कृष्णाशान्नी राजवाडे;
मुक्तीप्रकाश (शिळाछाप),
पुणे १८७४
[गद्यपद्य]
- (३) सगीत विक्रमोर्वशी नाटक : गजानन चिंतामण देव;
रगो रामचन्द्र सोळकर, पुणे;
आर्यभूषण, पुणे; १८८७

- (४) माघ संगीत : त्रेश्वर मोरेश्वर काणे,
विक्रमोर्वशी नाटक सुधाकर प्रेम; पेण, १८८९
- (५) संगीत विक्रमो- गोविंद ब्रह्माळ देवल;
र्वशीय नाटक : श्रीजेतकरी छापखाना, पुणे; एप्रिल, १८८९
- (६) विक्रमोर्वशीय : श्री. चारुमती भागवत (अकोला);
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; जानेवारी, १९६२
[मराठी अनुवाद]

कृष्णमित्र यति

प्रबोधचन्द्रोदय

- (१) प्रबोधचन्द्रोदय
नाटक : सदाशिव बजाजा अमरापूरकर
: (साहा० रावजी बापूजीशास्त्री वषट);
त्रिंश्ल सखाराम अभिहोत्री याचा छापखाना;
(धिलाछाप;) मुंबई, १८५१
[सख्त आणि मराठी]
[तीन अंक; अत्यंत दुर्मिळ]
- (२) सायुज्यसदन : [प्रबोधचन्द्रोदयाच्या आधारे ?]
रामकृष्ण हरी भागवत, मुंबई;
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना,
मुंबई १८६८
- (३) प्रबोधचन्द्रोदयाचे
भाषांतर अथवा
' मोहविनाश '
नाटक : लेखक : श्रीगुरू प्रल्हादमहाराज,
बडोदेकर, ज्ञानेश्वरीवाले,
प्रकाशक : नारायण कृष्णानुभा बडोदेकर
: हरिदास, बडोदे;
मुद्रक : भगवत रामचंद्रानुभा कर्फे दादानुभा
बडोदेकर
जगदीश्वर छापखाना, मुंबई;
आवृत्ती पहिली, बडोदे, १९१६

- (४) प्रबोधचन्द्रोदय
नाटक : गोपाळ विठ्ठल सावत, तिरवडेकर,
: रवींद्र प्रिंटिंग छापखाना, आवेवाडी,
गिरगाव, मुंबई;
प्रसिद्धी : कुडाळ (लेखक), १९२४
(भाषांतर)

जगन्नाथपाडित

रतिमन्मथ

- रतिमन्मथ नाटक : शंकर मोरो रानडे
आर्यवंभव, पुणे, १८८१ (?)
इंदुप्रकाश, नेटिव्ह ओपिनिअन,
मुंबई,
[नाट्यकथार्णवमध्ये, मूळ संस्कृतवरून, १८८१
गद्य पद्यात्मक]

जयदेव

प्रसन्नराघव

- प्रसन्नराघव नाटक : शिवरामशास्त्री पाळदे,
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई,
१९५९ (?)
[मूळ संस्कृताचे भाषांतर, गद्यपद्य]

दामोदर मिश्र

हनूमन्नाटक

- हनुमान नाटक : लेखक (?)
इंदुप्रकाश, मुंबई, १८३९
[मूळ संस्कृत श्लोक व त्यांचे सराळी भाषांतर]

दिङ्नाग

कुन्दमाला : रंगाचार्य बालकृष्णाचार्य रड्डी
आणि रामचंद्र चिंतामण श्रीरुडे;
शनेश्वर प्रेस, कोल्हापूर;
प्रकाशक : रड्डी - कोल्हापूर; १९३५

पाटणकर

प्रो. परशुराम नारायण पाटणकर
वीरधर्मदर्पण नाटक : शंकर नरहर रहाळकर
(साहा० भास्कर गोविंद गवारीकर)
प्रकाशक : शंकर नरहर रहाळकर,
इंदूर,
[मूळ सत्कृत नाटकात्मक, सचिन] १९३२

द्याणभट्ट

पार्वतीपरिणय

- (१) पार्वतीपरिणय : परशुराम बट्टाळ गोडबोले;
दक्षिणा प्रैज कमिटी ग्रंथमाला, न. ५;
ट्रेंटप्रसाध छापखाना; मुंबई; १८७२
[सत्कृत संहिता व मराठी भाषांतर]
- (२) संगीत पार्वती-
परिणय नाटिका : रामचंद्र गणेश वैद्य;
श्री रामनवप्रकाश, वेळगाव;
(नवी आवृत्ती) १८९०

भट्टनारायण

वेणीसंहार

- (१) वेणीसंहार नाटक : परशुरामनेत्र बट्टाळ गोडबोले;
दक्षिणा प्रैज कमिटी;
पूना कॉलेज प्रेस (शिळाप्रेस);
पुणे, १८५७

[आ. २ री : मुंबई-समाचार, मुंबई; १८६१;
आ. ३ री : मुंबई, मुंबई इलाख्यातील सरकारी
विद्याशाळा खाते; एज्यु. सोसायटीचा छापखाना,
मुंबई, १८८१
आ. नवी : सपा. गोपाल गोविंद अधिकारी; ठाणे,
दत्तर आशकारा; मुंबई, १९२३.]

- (२) वेणीसहार : सी. म. भाबरेकर, १८८८
[उपलब्ध झाले नाही.]
- (३) संगीत वेणीसहार
नाटक : वासुदेव नारायण डोगरे;
प्रकाशक : जनार्दन महादेव गुर्जर, रामवाडी, मुंबई,
निर्णयसागर, एप्रिल १८९०
- (४) वेणीसहार
(रगावृत्ती) : अनंत वामन बरवे,
शंकर नरहर जोशी, चिन्शाळा प्रकाशन;
चिन्शाळा, पुणे (आ. २ री), १९१४
- (५) वेणीसहार : श्री चारुमती भागवत (अकोला);
ध्वनिप्रकाशन, पुणे २,
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; एप्रिल, १९६२

भ्रमभूति

उत्तररामचरित

- (१) उत्तररामचरित
नाटक : परशुराम बळ्हाळ गोडबोले,
एम्. एल्. डीसोझा यांचा छापखाना,
मुंबई, १८५९
[दुसरी आवृत्ती . सरकारी विद्याखाते;
गणपत कृष्णाजी यांचा छापखाना, मुंबई, १८८१
तिसरी आवृत्ती : प्रका० सदाशिव रामचंद्र गोडबोले
पुणे, महाराष्ट्र मित्र छापखाना, सातारा, १९२६]
- (२) संगीत उत्तरराम-
चरित नाटक : माधवराव गणपत पटवर्धन, कुमुन्दवाडकर, 'भाऊ
नाना' प्रेसमध्ये टापून प्रसिद्ध; कुमुन्दवाड, १९०३

- (३) 'रुद्रिणः'
नाटक
प्रयनाडा
- (४) उत्तररामचरित
नाटक
मं. गंगवृत्ती
- (५) नात्राजुनाविद्योग

- (६) भवभूतिप्रगीत
उत्तररामचरित : [उत्तररामचरित नामक प्रसिद्ध नाटकाचे मराठी प्रतिदिन; फेरफार करून; पाच अंकत, गद्यरूप.]
श्रीनाड कृष्ण वेळवळकर;
ः जगद्विनेष्टु प्रेस, ४३२ रत्नवार पेठ; पुणे;
प्रयनावृत्ती, १९१५
[मराठी नायक, उपोद्घात व रचना यातह]
- (७) प्रज्ञा राजा : भगवानराव यशवंत म्हैसळकर;
प्रकाशक : गोविंद रामबद्र शिरगोपीकर;
सुदशन प्रिंटिंग प्रेस, नाशिक; १९३३
- (८) उत्तररामचरित : श्री चारुमती भागवत (अकोल),
वीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद स्टुडणालय, पुणे २; एप्रिल, १९६२
[मराठी अनुवाद]

मालतीमाधव

- (१) मालतीमाधव
नाटक : श्रीकृष्णशाम्बी राजवाडे;
ः एड्युकेशन सोसायटीचा छापखाना, मुंबई, १९६१
[मल्लूज नाटकावरून मराठी भाषांतर]

- [दुसरी आवृत्ती : काशीनाथ रघुनाथ मित्र,
मनोरञ्जक ग्रंथ प्रसार माला न. २४,
निर्णयसागर, मुंबई, १९०७]
- (२) संगीत मालती-
माधव नाटक : आर्यभूषण छापखाना, पुणे, १८८५
[पूर्वभाग, अंक १ ते ६, चौरिकाविंशहापर्यंत]
- (३) संगीत मालती-
माधव नाटक : प्रकाशक : पादुरंग बाजाजी भोसले,
रामदास प्रेस, सातारा, १८८९
[नाटकाचा पूर्वार्ध]
- (४) साग्रसंगीत मालती
माधव नाटक : गजानन चिंतामण देव,
अबाप्रसाद छापखाना, पुणे, १८९०
- (५) संगीत मालती-
माधव नाटक : लेखक ?
मुंबई, चाफेकर देसाई आणि कंपनी,
जगद्वितेच्छु प्रेस, पुणे, १९०६
[नवीन सुरम चालीवर, महाकवी भगभूतिविरचित
मालतीमाधव नाटकाचे आधारे]

भारत

संकलित

- (१) भासकवीची
नाटके : बळवत रामचंद्र हिवरगावकर;
प्रकाशक अळयत रामचंद्र हिवरगावकर, बडो गल्ली,
अहमदनगर;
मुद्रक अ. स. गोखले, विजय प्रेस, ५७०
शनिवार पुणे,
खण्ड १ - मार्च १९२६
खण्ड २ - १९३१
[भासच्या १३ नाटकांचे गद्यपद्यात्मक भाषांतर,
प्रस्तावनेसह]

- (२) भामाची नाटके वृत्तगार्जी लक्ष्मण सोमग ऊर्फ किरान;
 अर्थांत भामकरीचा मुद्रक-प्रकाशक : शंकर नरहर जोशी,
 मराठीत अवतार : चिनशाळा प्रेस, पुणे;
 महाभारत-रामायण-नाटके : १९२७
 बृहत्कथा नाटके : १९३१
- (३) सुरम नाटिका : पु. ना. वीरकर;
 [महाकर्वी भासाच्या नाटकांर आधारित]
 व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
 भा. १ ली- १९५५
 [' पितृवचन ' - प्रतिमा, अंक १ वर आधारित;
 ' मधला भाऊ ' - मध्यमयायोगाचे रूपांतर;
 ' श्रीकृष्णशिष्टाई ' - दूतनाक्याचे रूपांतर;
 ' मरत मान ' - प्रतिमा, अंक ३-४ च्या आधारे;
 ' पार्थप्रतिज्ञा ' - दूत-घटोत्कचाचा अनुवाद,
 ' उदारधी कर्ण ' - कर्णमारचा अनुवाद,
 ' धर्मविजय ' - अभिषेक, अंक ३ ४ वर आधारित.]

सुटी नाटके

अविमारक

- : महाकर्वी श्रीभासप्रणीत अविमारक या नाटकाचे
 मराठी भाषांतर :
 विष्णु दामोदर देशपांडे (धुळे)
 प्रकाशक : विष्णु दामोदर देशपांडे.
 आर्यावर्त छापखाना, धुळे, १९२६
 [मिस्रन उद्बोधक व अर्थबोधक टीपासह; १२६
 पानी उपोद्धान : नळकृष्ण माधन खुपेरकरशास्त्री]

पञ्चरात्र

- : वीर सौमद्र
 [भासकृत ' पञ्चरात्र ' कथेच्या आधारे, सचित्र]
 दत्तात्रेय गणेश सारोळकर, मुंबई,
 प्रकाशक : न. रा. जोशी;
 मौज छापखाना; मुंबई; १९२९

स्वप्नवासवदत्त :

- (१) स्वप्नवासवदत्ता : कानेटकर गुरुजी,
 प्रकाशक : श्रीकांत वि. भडारी, उदय स्टोअर्स,
 कोरेगाव, उ. सातारा;
 मुद्रक : अनंत कृष्ण कुल्कर्णी; आनंद प्रि. प्रेस;
 सातारा प्रा. लि. १८२ सोमवार, सातारा शहर,
 सातारा, १९५७
- (२) वासवदत्ता : दे. गो. उदापुरे,
 (पत्ररचना : सुरेश श्रीधर भट)
 नागविदर्भ प्रकाशन, अमरावती, जुलै १९६१
 [चार अग्नी संगीत नाटक, पहिल्या अंक
 स्वतंत्र, मूळ नाटकावर आधारलेले रूपांतर]

मथुरादास कवी

- वृषभानुजा
 नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे,
 : ज्ञानप्रकाश, पुणे; १८९७
 [संस्कृत नाटिकांचे गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]

राजशेखर

- कर्पूरमञ्जरी
 कर्पूरमञ्जरी : गणेश सदाशिव लेले (न्ययकर),
 दक्षिणा प्रैज कमिटी, न. ११ (साठी सत्याराम
 परशुराम पंडित यानी प्रसिद्ध वेले),
 इंदुप्रकाश, मुंबई; १८७७
 [मूळ मट्टकाचे मराठी भाषांतर]

विद्वशालभञ्जिका

- विद्वशालभञ्जिका : गणेश सदाशिव लेले,

रामनन्द वीरिन्द

ज्ञानरत्नसंग्रह

(१) ज्ञानरत्नसंग्रह

(२) ज्ञानरत्नसंग्रह

विशारवदत्त

मुद्राराक्षम

(१) मुद्राराक्षम

: कृष्णशास्त्री राजवाडे

(सुधारणा : कृष्णशास्त्री चिन्मयकर)

सरकारा विद्यालयाते,

एज्यु सोसायटीचा छापाखाना, मुंबई १८१७

[जा. २ रा. सनादन : शरर पो. पडिन,

प्रकाशक : का. र. मित्र, मनोरञ्जक प्रथमप्रचारक-

माला, न २३ कर्नाटक प्रेम; मुंबई, १९०६]

(२) मुद्राराक्षम

जयराम केशव अस्नारे

(हायकोर्ट घरील, उमरावती),

- मुद्रक : रामचंद्र पाडुरग रोडी,
आरिवियन प्रेस, उमरावती;
[गद्यरूप मापांतर] १९००
- (३) मुद्राराक्षस : विश्वनाथ नारायण रेडे याची ४३ पदे; दाम्नीची
सविधानरू व पदे : श्रीयुत वेणी याची; श्लोक राजवाडे याचे.
[For Private Circulation only. 'Our Day
Drama'-Printed at Durbar Printing Press,
Savantwadi;] १२ डिसेंबर १९१७
- (४) संगीत मुद्राराक्षस : ना. वि. गोलिवडेकर;
प्रकाशक : ना. वि. गोलिवडेकर, (औंध)
मुद्रक : वि. श. बैद्य; आनंद प्रेस, सातारा,
औंध, १९४०
[रगावृत्ती]
- (५) कौटिल्य : के. नारायण काळे,
पॉप्युलर बुक टेपो, मुंबई;
कर्नाटक प्रेस, मुंबई;
(चार अंकी) मे १९६१
[विशारदज्ञाच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे म्हेर
मराठी रूपांतर, चार अंकात; रचनेचे शिल्प बदलून]
- (६) मुद्राराक्षस : श्री. चारुमणी भागवत (अकोला)
व्हीनिस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २;
[मराठी अनुवाद] मे १९६२

शूद्रक

मृच्छकटिक

- (१) मृच्छकटिक नाटक : परशुराम वसुदेव गोडगोले;
दण्डिणा प्रेस कमिटी;
गणपत कृष्णाजी याचा छापागृह, मुंबई; १८६२

(शुद्धकाव्या मूळ प्रथावरून मराठी भाषांतर)
 [आ. २ री - मुम्बई, सरकारी विद्याशाळा खाते,
 गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुम्बई; १८८१
 (गल्पप्रथ)
 आ. ३ री - सदाशिव रामचंद्र गोडबोले; पुणे,
 श्रीरामेश्वर प्रेस; पुणे, १९३५
 उपोद्घात : श्री गोगाळ विष्णु तुळपुळे]

- (२) मृच्छकटिक नाटका
 तील पद्यसंग्रह • रघुनाथ कृष्ण मुळे,
 जगदीश्वर छापखाना, मुम्बई, १८८६
- (३) मृच्छकटिक
 नाटकातील
 कवितासंग्रह : अण्णा मार्तंड जोशी,
 प्रकाशक : खटेराव मार्तंड जोशी,
 निर्णयसागर, मुम्बई;
 (दुसरी आ.) १८८७
- (४) संगीत मृच्छकटिक
 नाटक : गोविंद महाळ देवळ,
 श्रीगेतकरी छापखाना, पुणे, १९८९
 [आ. ६ वी - प्रकाशक : विद्याधर हरी दामले,
 मॅनेजर, न्यू कितानखाना, बुधवार पेठ, पुणे,
 मुद्रक - महादेव सरदाराम दाते,
 ' वैश्वकर्षिका ' छापखाना, शनिवार,
 घ. न. ७७, पुणे, १९१४
 [दहा अंकीचे सहावी भाषांतर]
 आ. ९ वी - प्रकाशक विद्याधर हरा दामले;
 हनुमान प्रेस, पुणे; १९२८]
- (५) संगीत मृच्छकटिक
 नाटक : नारायण बासुदेव डोंगरे, (मुम्बई)
 प्रकाशक : जनार्दन महादेव गुजर,
 निर्णयसागर, मुम्बई, १८९०
- (६) संगीत भायंकविजय : [अथवा मृच्छकटिक नाटकाची रगावृत्ती] :
 नाटक : दत्तात्रय रामचंद्र तिळवे,
 धुर्डीगज प्रेस, शहापूर, १८९३
 घ. ना. .. १४

- (७) वसवसेना : प्रल्हाद केशव अत्रे;
रामकृष्ण प्रकाशन मडळ, गिरगाव, मुंबई;
[बोल्लपटसवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४३ (१)
- (८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे; १९६२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

- (१) नागानन्द : परशुराम चव्हाळ गोडबोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८६५
[श्रीहंपंकुन संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]
- (२) म. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
सगीत नागा इंद नाट्यकार मडळी;
एज्यु सोशा चा छापखाना, मुंबई; १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]
- (३) नागानन्द [मराठी
गद्यानुवाद] : शान्ता ज. शेळगे;
न्यू अँड सेकंड हँड बुक
न. वि. पेळकर २

त्रिषदशिका

- (१) त्रिषदशिका नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे;
गणपत ज
[मध्यस्थानक]

- (२) सगीत प्रणयानन्द : जगन्नाथ रतुनाथ आजगावकर;
मनोरञ्जक अथमडळीची पुस्तकमाला, न. ५१,
गिरगाव, मुम्बई, निर्णयसागर, मुम्बई; जून १९१०
[प्रियदर्शिका नाटिका व गृहलक्ष्यामागारातील
बन्सराजाची कथा याच्या आधारे, प्रयोगाच्या
सोयीसाठी कथानकात थोडाग्रहण फेरफार]

रत्नावली

- (१) रत्नावली : शिखरामशास्त्री खरे.
दक्षिणा प्रेस कमिटीसाठी वृष्णशास्त्री चिखळूणकर
यांनी प्रसिद्ध केले; १८६३
[ओरिएण्टल, मुम्बई, १८६४, चतुर्की सख्त
नाटकाचे भाषांतर]
- (२) सगीत रत्नावली
नाटिका : सीताराम नानाजी गुर्जर;
व्यापारोत्तेजक मडळ, मुम्बई,
निर्णयसागर, मुम्बई; १८८२
[श्रीहर्षदेवकृत रत्नावलीचे आधारे]
- (३) सगीत रत्नावली
नाटक : वानुदेव नारायण डोंगरे;
प्रकाशक : कळवनराव बापूजी पेंटर;
इटुप्रकाश छापखाना, मुम्बई, १८८३
[व्हे. शा. स. शिखरामशास्त्री खरे यांनी दिलेल्या
भाषांतरावरून, प्रयोगाकरिता रगावृत्ती]
- (४) सगीत रत्नावली
नाटिका : बालकृष्ण निट्टल धामणकर;
शारदानाडीन छापखाना, मुम्बई; जुलै १८९४
- (५) राजकवी श्रीहर्ष-
विरचित रत्नावली
नाटिका : शा. आ. सन्नीस;
प्रकाशक : शा. आ. सन्नीस, सॉन्सिनिटर,
न्यू मद्रवाडी, मुम्बई न. ४;
मुद्रक - व्हे. स. गोखले; विनय प्रेस,
५७० क्षमियार, पुणे, १९२९

- (७) चमत्सेना : प्रल्हाद केशव अत्रे,
रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ, गिरगाव, मुंबई,
[बोलपटसवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४३ (१)
- (८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २,
आनंद भद्रनालय, पुणे; १९६२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

- (१) नागानन्द : परशुराम बजाळ गोडबोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८९५
[श्रीहर्षवृत्त संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]
- (२) स. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
सगीत नागा ईंद नाटककार मंडळी;
एज्यु सोळा चा छापखाना, मुंबई, १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]
- (३) नागानन्द [मराठी
गयानुवाद] : न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल,
न. चिं फेळकर रोड, दादर, मुंबई २८; १९५५ (१)

प्रियदर्शिका

- (१) प्रियदर्शिका नाटिका : विष्णु दानी गद्रे;
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई
२६ एप्रिल १८८४
[गणपत्यात्मक मराठी भाषांतर]
[आ. २ रा-१ सप्टेंबर १८८५; आ. ४ फी-
निर्णयसागर, मुंबई १८९१]

- (२) संगीत प्रणयानन्द : जगन्नाथ रतुनाथ आजगावकर;
 मनोरञ्जक अयमडलीची पुस्तकमाला, न. ५१,
 गिरगाव, मुम्बई, निर्णयसागर, मुम्बई; जून १९१०
 [प्रियदर्शिका नाटिका व वृहत्कथासागरातील
 बलराजाची कथा याच्या आधारे; प्रयोगाच्या
 सोर्यासाठी कथानकात थोडावटुत फेरफार]

रत्नावली

- (१) रत्नावली : शिन्धामशास्त्री खरे;
 दक्षिणा प्रब्र कमिटीसाठी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर
 यानी प्रसिद्ध केले; १८६३
 [ओरिएण्टल, मुम्बई; १८६४; चतुर्की मस्कृत
 नाटकाचे मापतर]
- (२) संगीत रत्नावली
 नाटिका : सीताराम धानाजी गुर्जर;
 व्यापारोत्तेजक मंडळ, मुम्बई,
 निर्णयसागर, मुम्बई; १८८२
 [श्रीहंपदेवकृत रत्नावलीचे आधारे]
- (३) संगीत रत्नावली
 नाटक : वामुदेव नारायण डोंगरे;
 प्रकाशक : दळमतराव बापूजी पेंडर;
 इंदुप्रकाश छापखाना, मुम्बई, १८८३
 [वे. शा. स. शिन्धामशास्त्री खरे यानी दिलेल्या
 मापतरानुसृत, प्रयोगाकरिता रंगावृत्ती]
- (४) संगीत रत्नावली
 नाटिका : बालकृष्ण विठ्ठल धामणकर,
 शारदाश्रीजन छापखाना, मुम्बई, जुलै १८९४
- (५) राजकन्या श्रीहंप-
 विरचित रत्नावली
 नाटिका : शा. आ. सवनीस;
 प्रकाशक : शा. आ. सवनीस, सॅलिस्टर,
 न्यू मद्रासी, मुम्बई न. ४;
 मुद्रक - अ. स. गोखले; विजय प्रेस,
 ५७० शनिवार, पुणे; १९२९

[सरळ समवृत्त मराठी भाषांतर; गद्याचे भाषांतर
श्री. शा. देसाई यांचे]

क्षमीश्वर, आर्य

चण्डकौशिक : शंकर मोरो रानडे;
'नाट्यकथार्णव' मध्ये प्रसिद्ध,
नेटिव्ह ओपिनिअन छापखाना, मुंबई; १८८३
[मूळ संस्कृत नाटकाधारे, गद्यपद्य]

[आ] संस्कृत साहित्यावर आधारलेली नाटके

(श्री) बाणभट्टाच्या 'कादंबरी' च्या आधारे

- (१) हस्तिना : पांडुरंग गोविंद पारखी (उमरावती);
प्रकाशक : पांडुरंग गोविंद पारखी;
जगद्वितेच्छू छापखाना, पुणे; १८८६
[बाणभट्टा कादंबरीतील एका कथेच्या आधारे;
गद्य]
- (२) संगीत कादंबरी नाटक : केशव मोरेश्वर काणे (वेळगाव)
प्रकाशक : दत्तानंद गोविंद सटेकर,
धुडीराज प्रेस, वेळगाव; १८९४
- (३) कादंबरी नाटक : भगवत विठ्ठल लेभे,
प्रसिद्धी-महाराष्ट्र कोटिल;
शुभसूचक छापखाना, सातारा; १८९५
[गद्यपद्य]
- (४) संगीत कादंबरी नाटक : शिवराम महादेव पराजपे,
इंदिरा छापखाना, पुणे, १८९७

- (५) सं. शापसंभ्रम गोविंद ब्रह्माल देवल;
 नाटक : प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;
 आर्यभूषण प्रेस, पुणे;
 (आ. २ री) पुणे, १९००
 [आ. ३ री-रगावृत्ती; प्रका० हरि नारायण गोखले,
 आर्यभूषण, पुणे; जानेवारी १९०८]

(ग) कालिदासाच्या 'मेघदूत' काव्याच्या आधारे :

- (१) संगीत गजानन चिंतामण देव (पुणे);
 मेघदूत नाटक : प्रकाशक : भास्कर नारायण गोडबोले;
 श्रीविठ्ठल प्रेस, पुणे; १८९५
- (२) यक्षप्रमाद : (अथवा मुक्तवेणीदामबंधन)
 किरात;
 जगदितेच्छु छापखाना, पुणे; १९०४

(गे) 'बृहत्कथासागरा'च्या आधारे :

- संगीत दामिक (अथवा टोंगी बैराग्याचा फार्स)
 प्रहसन : लेखक : (?)
 प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;
 सुवर्ण प्रेस, मुंबई;
 (आवृत्ती ३ री), मुंबई, १९०६
 [बृहत्कथासागरातील एका कथेच्या आधारे]

(शा) कालिदासाच्या 'रघुवंश' काव्याच्या आधारे :

- संगीत रघुकुमार लेखक-प्रकाशक-नारायण बळवंत पैठणकर,
 नाटक : पारनेर;
 निर्णयसागर, मुंबई; १९०२

[३] संपादित आवृत्त्या

- (१) करवीकर एम् ए आणि सी शैलजा करवीकर
भास : स्वप्नवासवदत्त
[मराठी अनुवाद, मूळ संस्कृत नाटक, इंग्रजी प्रस्तावना]
नवभारत प्रिंटिंग प्रेस, केळेवाडी, मुंबई ४; १९५६
- (२) काळे, एम् आर्.
[मूळ इंग्रजी आवृत्त्याचे नवे प्रकाशन]
जोशी : स्वप्नवासवदत्त (मराठी अनुवाद) १९५६ (१)
वसन्त थापट : विक्रमोर्वशीय (मराठी अनुवाद) १९५९
देसाई, एस् जी. मालविकाग्निमित्र (मराठी अनुवाद) १९६०
[ए. आर्. गेट आणि क ; प्रिन्सेस स्ट्रीट, मुंबई २; सट्टूचैभव प्रेस,
गिरगाव, मुंबई ४; आणि, बुकसेल्स पब्लिशिंग कंपनी, मेहेंदळे
बिरिडग, विठ्ठलभाई पटेल रोड, गिरगाव, मुंबई ४.]
[आणखी काही आवृत्त्याची मराठी रूपांतरे झाली असण्याची
शक्यता आहे. ही माहिती या वेळी उपलब्ध झाली नाही.]
- (३) गट्टे, रा. ना. आणि हातवळगे दि. मो,
भट्टनारायणविरचित . वेणीसहार
[संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २,
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; १९५७
- (४) बनहट्टी, श्री. गो ;
कालिदास : मालविकाग्निमित्र
[मराठी आवृत्ती]
सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे, २,
कल्पना मुद्रणालय, पुणे २,
जुलै १९६२
- (५) बनहट्टी, श्री. गो. आणि धीरसागर बा. का ;
श्रीहर्षविरचित : रत्नावली

[मराठी आवृत्ती]

सुविचार प्रकाशन मंडळ, नागपूर, पुणे;

कल्याण मुद्रणालय, पुणे २;

जून १९६४

- (६) वैद्यकर, लक्ष्मण दत्तात्रय
मास : स्वप्नसंबद्ध १९५२
[सधिनिरहित सस्कृत संहिता, मराठी आवृत्ती]
न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल, दादर, मुंबई २८,
भट्टनारायण : वेणीसंहार २१/८/१९५४
प्रकाशक : वैद्यकर, लक्ष्मण दत्तात्रय
दादर, मुंबई २८;
- (७) मंगळकर, अरविन्द्र (आणि अर्जुनरावकर) :
कालिदास : मालविकाग्निमित्र (मराठी आवृत्ती) १९६१
देशमुख आणि क., पुणे
कल्याण मुद्रणालय, पुणे २
- (८) कालिंदे, रामचंद्र चक्र
[मराठी आवृत्ती] अभिज्ञानशाकुन्तल : नोव्हेंबर १९५६
[" "] वेणीसंहार : जून १९५८
[" "] स्वप्नसंबद्ध : जून १९५८
[" "] सुदाराक्षस : सप्टेंबर १९५८
मै. जोशी आणि छोरडे, पुणे २,
- (९) साने, पी. एम्. (आणि सहकारी) :
स्वप्नसंबद्ध [इंग्रजी आवृत्ती, सोन मराठी अनुवाद; अनुवादक :
एम्. जी. पंडित] १९६२
ए. आर. शेठ आणि कं, प्रिन्सेस स्टीट, मुंबई २;
राष्ट्रवैमन प्रेस, गिरगाव, मुंबई ४.

[ई] गो. के. भट्ट यांनी केलेले अनुवाद व संपादन

संपादन

- (१) बेगीसंहार [मराठी अनुवाद, विवेचक प्रस्तावना]
 कॉटिनेंटल प्रकाशन, पुणे २;
 जनवाणी प्रिंटिंग प्रेम, पुणे २ जून १९५६
- (२) स्वप्नवासवदत्त [संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
 के. मि. दवळे, गिरगाव, मुंबई ४;
 कर्नाटक प्रिंटिंग प्रस, चिरानाजार, मुंबई २; १९५६
- (३) मालविनाशमित्र [अनुवाद, प्रस्तावना, टीपा; दोन १ ड]
 महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर,
 सेवा मुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६१
- (४) भास : तीन एकांकिका [अनुवाद, प्रस्तावना]
 (मध्यमव्यायोग, ऊरुभग, कर्णभार)
 महाराष्ट्र ग्रंथभांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर;
 सेवा मुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६२

अनुवाद, रूपांतर

- (१) पराकायाप्रवेश
 [बोधायनकवीच्या ' भगवदज्जुकीय ' या ग्रंथाचा अनुवाद]
 चित्रमयजगत, (पुणे) नोव्हेंबर १९५८
- (२) उर्वशी
 [ऋग्वेदातील सवादासूतावरून (म. १०, सू. १५) विस्तारलेले
 काव्यनाट्य]
 छद्द, वर्ष ५, अंक २;
 मार्गशीर्ष पौष, १८८०
- (३) ऊरुभग आणि नाटके
 [भासाच्या]

- मॉर्न बुक डेपो, राजाराम रस्ता, पुणे २; १९५९
साधना प्रेस, पुणे २
- (२) गड पडली ठका ठका !
[ज्योतिराश्वर कपिनिएर याच्या 'धूर्तसमागम' या प्रहसनावरून
रचलेली एकांकिका]
चित्रमयनगठ, (पुणे) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९
- (५) पुढीलका मेगे परवहा झाले गा !
[ज्योतिराश्वर मद्राचार्यद्वारे 'हाम्यार्णव' नावाच्या प्रहसनातील
पहिल्या अंकावरून रचलेली एकांकिका.]
वीणा; (मुंबई) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९
- (६) हिमकन्या
[कुमास्रमगार्वाळ ४ ' सर्गातील प्रसंगावरून रचलेली एकांकिका]
चित्रमयनगठ (पुणे) डिसेंबर १९६०
- (७) मालविकाग्निमित्र
[म्वतत्र मणठी अनुवाद]
महाराष्ट्र ग्रंथ मांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर; १९६१
ससा मुद्रणालय, कोल्हापूर.
- (८) सीता-व्यास
[उत्तररामचरिताच्या पहिल्या अंकावरून अनुवादित एकांकिका]
जीमन-कल्याण (वार्षिक)
कोल्हापूर शुगर मिल, कोल्हापूर; १९६२
- (९) छायासीता
[उत्तररामचरित, अंक २ व ३ वरून रचलेली अनुवादित एकांकिका]
जीमन-कल्याण (वार्षिक)
कोल्हापूर शुगर मिल, कोल्हापूर; १९६३